

Filmklubber i folkeopplysningens ånd

En kvalitativ analyse av utviklingen til den norske filmklubbevegelsen

Mona Sjøli



Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

1. juni 2015

Copyright: Mona Sjøli

År: 2015

Tittel: Filmklubber i folkeopplysningens ånd

Forfatter: Mona Sjøli

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven har som formål å undersøke hvordan filmklubbbevegelsen i Norge ble etablert, utviklet seg, og hvordan de i nyere tid har blitt påvirket av digitaliseringen av filmmediet. Studien er kvalitativ og bruker en historisk metode som utgangspunkt for å kunne kartlegge filmklubbenes historie, samt kvalitative intervjuer for å kunne se på hvordan filmklubbene driftes i dag. Funnene peker mot at filmklubbene er en virksomhet som er sterkt knyttet til sin historiske opprinnelse og tradisjoner. Periodisk blir de påvirket av endringer i samfunnet og det øvrige filmmiljøet, men de opprettholder sin rolle som en alternativ filmformidler som arbeider for å øke forståelsen av film som kulturytring og kunstart. Digitaliseringen av filmmediet har ført til en betraktelig lavere oppslutning i filmklubbene. Funnene peker imidlertid mot at filmklubbene igjen er på vei opp når det gjelder besøkstall, blant annet ved at de har fått et større fokus på å fremme studiet av filmkunnskap, og et de i større grad fremmer sitt virke som en nisje, som skal være et supplement og alternativ til de kommersielle aktørene. Filmklubbene er her i en særstilling ved at de kan tilby et kulturelt og sosialt møtested for filminteresserte, og det er i første rekke dette som skiller dem fra andre formidlere av film, og dette bidrar til å legitimere deres rolle innen filmformidlingen i Norge. Omfanget av undersøkelsen tilsier at man ikke kan generalisere ut fra disse funnene, men analysen kan være med på å belyse tendenser innenfor filmklubbvirksomheten i Norge.

Abstract

The aim of this dissertation is to examine how the film society movement in Norway was established, evolved and how they in recent time have been influenced by the digitalization of the film medium. The thesis relies on a qualitative research method. It has a research method of history as a starting point, in order to identify the film societies history, as well as qualitative interviews to see how they operate today. The findings indicate that the film societies are organizations that are strongly linked to it's historical origins and traditions. Periodically changes in society and the main film community in Norway have affected them during their time of existence, but they maintain their role as an alternative film conveys that works to increase the understanding of film as a cultural expression and an intermediary for art film. The digitalization of the cinema film media led to a significantly lower audience in the film societies. The findings however, points towards that they again is on the rise, partly because there has been greater focus on promoting the study of film knowledge, and to a greater extent more consequently promoting their work as a niche, which should be a complement and alternative to the commercial distributors. Film societies are in a unique position because they can offer a cultural and social meeting place for film buffs, and it is primarily this factor that distinguishes them from other purveyors of film and helps them to legitimize their role in film dissemination in Norway. The scope of the survey suggests that one can not generalize from these findings, but the analysis may help shed a light on trends in the film societies in Norway.

Forord

Jeg vil takke alle som på forskjellige måter har bidratt til masteroppgaven. Jeg vil begynne med å takke min engasjerte og oppmuntrende veileder Ove Solum for all hjelp og gode innspill. Jeg vil også rette en stor takk til mine informanter Joachim Solum, Tomas Bjerke Holen, Endre Eidsaa Larsen, Mads Outzen, Ida Kjørholdt, Charlotte Todnem og Jon Iversen for at dere åpnet dere og lot meg ta del i deres refleksjoner.

Takk til Norsk filmklubbforbund, uten dere hadde ikke denne oppgaven vært gjennomførbar. Til alle i Cinema Neuf for at jeg slapp å anstrenge meg for å snakke om noe annet enn filmklubb. Dere var min største inspirasjonskilde.

Takk til min bror, Marius Sjøli, for at du var altfor snill som lese korrektur på oppgaven. Jeg må også takke deg for at du viste meg at det finnes andre ting i verden enn min masteroppgave. Takk mamma og pappa for at dere aldri har forsøkt å påvirke mitt utdanningsvalg, og at dere har støttet meg gjennom 18 år med skolegang.

Tusen takk til gjengen på skrivestua på IMK for godt sosialt og faglig miljø. En spesiell takk til min medstudent og venninne Katrine Heldor Paulsen for all oppmuntring og støtte.

Takk til min kjære Simon Lergenmuller for tålmodigheten.

Mona Sjøli

Blindern, 1. juni 2015

Innholdsfortegnelse

Introduksjon.....	1
1.1 Problemstilling	3
1.2 Forskningsmaterieil og avgrensing	3
1.2.1 Tidligere forskning og mangel på teori	4
1.3 Definisjoner av begreper og institusjoner.....	5
1.4 Disposisjon	5
2 Metode	7
2.1 Historisk metode.....	7
2.1.1 Kildekritikk.....	8
2.1.2 Metodologisk kvalitet.....	9
2.2 Kvalitative intervjuer.....	10
2.2.1 Innsamling av data	10
2.2.2 Analysens kvalitet.....	13
2.2.3 Analytisk tilnærming.....	15
3 Filmklubbenes historie	17
3.1 Den internasjonale bevegelsen	18
3.2 Første akt: 1930-tallet	20
3.2.1 Folkefilmforeningen	22
3.3 Andre akt: Etterkrigstiden	24
3.4 Den organiserte filmklubbvirkksomheten	27
3.4.1 Norsk Filmsamfunn: Et nytt grunnlag bygges opp.....	28
3.4.2 Filmklubbenes og NFIs ansvar og oppgaver	30
3.4.3 Opprettelsen av Norske filmklubbers forbund	32
3.5 Flaggskipene: Oslo filmklubb, Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb.....	33
3.5.1 Introduksjon til Oslo filmklubb	34
3.5.2 Introduksjon til Bergen filmklubb.....	35
3.5.3 Introduksjon til Trondheim filmklubb	36
3.6 Filmklubbene radikaliseres	37
3.6.1 Filmen i folkets tjeneste	39
3.6.2 Synkende medlemstall og liberalisering.....	40
3.7 Åpenhetens tiår: 80-tallet	44
3.7.1 Det store hamskiftet	45
3.7.2 Ny lov om film-og videogram	47
3.7.3 Bredere programprofil og bedre besøk i filmklubbene	48
3.7.4 Oslo filmklubb legges ned	52
3.7.5 Introduksjon til Blindern filmklubb	53
3.8 Fra suksess til en ny (medie)virkelighet.....	55
3.8.1 Turbulens og <i>Dis</i>	57
3.8.2 Tilgjengeligheten og publikum	60
3.9 Filmklubbene i dag	62
3.9.1 Veiviseren	62
3.9.2 Digitaliseringen	63
4 Filmklubbene i den nye mediehverdagen	65
4.1 Filmklubbens formål.....	66
4.1.1 Formålets relevans i dag.....	68

4.2	Utfordringer og eksterne faktorer	72
4.2.1	Tilgang på film.....	72
4.2.2	Digitaliseringen av kinoene.....	75
4.3	Filmklubbenes rolle i dag.....	77
4.3.1	An offer they can't refuse	79
4.3.2	Public service- filmklubb?	81
4.3.3	Frivilligheten.....	83
5	Avslutning.....	85
5.1	Veien videre	88
	Litteraturliste.....	90
	Vedlegg: Intervjuguide.....	99

Introduksjon

Året er 1960 og den norske filmen står ovenfor en stor omveltning. Fjernsynets inntog får store konsekvenser for besøkstallene på kino. Samtidig vokser det frem en brennende filminteresse og organisert filmklubbvirksomhet i Norge. Filmen endrer status fra å være et uttrykksmiddel med forholdsvis lav kulturell status, og samtidig vokser det frem en ny interesse for kunstnerisk film. Denne filminteressen, som kan sies å begynne med de italienske og franske modernistene, skaper god grobunn for filmklubbene, og de ble et uttrykk for den nye filminteressen i offentligheten. Den norske filmklubbevegelsen var svært begrenset før 1960, på grunn av kinoloven av 1913 som krevde konsesjon for offentlige filmvisninger. Filmklubbevegelsen før 1960-tallet kan deles opp i to faser, hvor den første fungerte som et opprør med Kinoloven. Den andre fasen begynner på slutten av 1940-tallet, og er preget av en fanorientering for de store stjernene i Hollywood. Det er ikke før i 1960 den første lovlige organiserte filmklubben blir startet opp. I løpet av kun to år var det registrert 18 klubber med over 5000 medlemmer. Det var i utgangspunktet Norsk filminstitutt som hadde det overordnede ansvaret for filmklubbene, og de distribuerte filmer ut til filmklubbene. Formålet med filmklubbene skulle være å:

(...) fremme interessen for film som kunstart og som opplysnings- og underholdningsmedium; bruke film som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel; fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelse av film (...)

Selv om målsetningen for filmklubbene alltid har vært å øke interessen for den gode filmen, drives klubbene forskjellig fra sted til sted. Filmklubbenes styrke som organisasjon er nettopp evnen til å tilpasse seg de lokale forhold. Filmklubbene endrer seg periodisk i takt med de samfunnsmessige forholdene, som for eksempel på 1970-tallet når de største filmklubbene i landet ble politisk radikale. Filmklubbene har hele veien måtte tilpasse seg eksterne faktorer som film- og kinopolitikk, trender innenfor filminteressen og teknologiutvikling for å kunne overleve.

Den største utfordringen filmklubbene står ovenfor i dag er å tilpasse seg det nye medielandskapet. Eksterne faktorer har alltid påvirket filmklubbene til en viss grad, men med digitaliseringen av filmmediet har tilgangen på film til privatbruk blitt stor. Kulturtilbudene i de store byene er også stort, noe som gjør at filmklubbene bare blir én av svært mange tilbud som befolkningen kan benytte seg av.

Jeg ønsker å se nærmere på hvordan filmklubbene har tilpasset seg de utfordringene som har oppstått gjennom historien og de utfordringene som de i dag står ovenfor. Det nye medielandskapet bidrar til antagelser om at filmklubbene har fått en annerledes rolle i dag enn hva de har hatt historisk. Tilgangen på film er blitt enorm, spesielt til privatbruk, med den relativt nye teknologien, som DVD og Blu-ray og stadig de mer dominerende streamingtjenestene på Internett. Dette betyr at man ikke lenger trenger å bevege seg ut av huset for å se film. På en annen side kan styrken til filmklubbene være at de ønsker å stimulere sine medlemmer til et engasjement som går ut over å "bare se" film. Filmklubbene tilbyr en sosial og kulturell møteplass, noe som også historisk har vært et argument.

En annen faktor som radikalt endrer kinohverdagen digitaliseringen av kinoene i Norge. I løpet av 2010 og 2011 ble over 400 kinosaler i Norge digitalisert. Dette gjorde Norge verdensledende når det kommer til omfanget av ny kinoteknologi. Digitaliseringen ble finansiert med midler fra Film og Kino i samarbeid med flere store Hollywood-studioer. Filmklubbene med egne visningslokaler ble ikke tatt med i denne finansieringen. Digitalisering av en kinosal koster fra 400- til 700 000 kroner. Filmklubbene har alltid kunne vise 35 mm og 16 mm- filmkopier som gjennom hele filmens historie har blitt lagret på biblioteker, museer og i arkiv hos filmdistributørene. Filmklubbene som baserer seg på 35 mm og 16 mm- filmer må nå benytte seg av et lager av gamle filmruller, som også fort blir tomt fordi filmdistributørene har begynt å kvitte seg med de gamle filmene. Norsk filmklubbforbund (NFK) og Nasjonalbiblioteket er de eneste som per dags dato lagrer filmruller til utlån. Filmklubbene som ikke har mulighet til å kjøpe inn digitalt utstyr, kan allikevel bruke alternative visningsformater som DVD og Blu-ray, på lik linje med resten av befolkningen.

Det har blitt gjort en del forskning rundt digitaliseringen i Norge, men filmklubbene har blitt utelatt. Problemstillingen har kun blitt tatt opp av Norsk filmklubbforbund, men det ser ut til å være opp til hver enkelt filmklubb å finne ut av hva slags rolle de ønsker å ha i den nye mediehverdagen. Det finnes noe historie om filmklubbene i Norge, men dette er ofte skrevet i store trekk, og er stort sett gitt ut av Norsk filmklubbforbund. Ellers er historien til de enkelte filmklubbene ofte å finne kun i deres egne programhefter, og er lite sammenhengende fremstilt. Det vil være nødvendig å se på hvordan filmklubbene har fungert gjennom historien, og hvilke eksterne faktorer som tidligere har utfordret filmklubbdriften, for deretter å kunne se på dagens situasjon, og hvordan den eventuelt er skiller seg fra tidligere år.

1.1 Problemstilling

Da filmklubbene ble etablert på 1960-tallet fungerte de som et alternativ og korrektiv til kinoens oppsetningspolitikk. En kan påstå at dette i dag fortsatt er utgangspunktet for filmklubbene. Ved at kinoene nå er digitalisert og tilgangen på film har blitt større, kan det ha begrenset mulighetene for filmklubbene, og filmklubbenes funksjon kan ha blitt endret. For å komme nærmere inn på om filmklubbene har endret seg, er det også nødvendig å se nærmere på hvordan de opererte tidligere. Jeg vil ta utgangspunkt i formålet til den landsdekkende organiserte filmklubbvirksomheten som ble etablert på 1960-tallet, hva som førte frem til etableringen og se på hvordan tilnærming filmklubbene har hatt til dette formålet gjennom tidene, videre hvilke faktorer som kan ha påvirket tilnærmingen. Ut i fra dette har jeg formulert følgende problemstilling:

Filmklubbene har som mål å fremme interessen for- og studiet av film. Hvordan har deres tilnærming til dette formålet endret seg gjennom historien, og hvordan har eksterne faktorer påvirket formålet de siste årene?

Filmklubbenes formål har siden 60-tallet vært det samme, men deres praksis har tidvis endret seg. Det vil være interessant å se på hva disse endringene innebærer og hvilken betydning det har hatt for filmklubbvirksomheten. Eksterne faktorer vil i denne sammenhengen, i store trekk, være den norske film-og kinopolitikken, filmindustrien, kinoene (nærmere bestemt digitaliseringen av kinoene), og den voksende tilgangen på film, som innebærer streamingtjenester på nett og DVD/Blu-ray salg.

1.2 Forskningsmaterieell og avgrensning

Problemstillingen lagrer en naturlig avgrensning til denne oppgaven, men utover det har det også blitt gjort en avgrensning i hvilke filmklubber jeg fokuserer på for å besvare problemstillingen. Det finnes nærmere 100 filmklubber i Norge. Derfor vil jeg, etter å ha kommet frem til hvordan filmklubbevegelsen i landet ble startet, fokusere på tre filmklubber som har lang historie. I de største studentbyene i landet har det tradisjonelt vært en solid filmklubbevegelse. I Oslo, Trondheim og Bergen dannet studentene et solid grunnlagt for filmklubbvirksomhet. Det er i disse byene man finner filmklubbevegelsenes såkalte flaggskip, som fikk betydelige ringvirkninger for resten av miljøet. Bergen filmklubb, Trondheim filmklubb og Oslo filmklubb bygget seg opp fra 1960-tallet til å bli viktige lokale kultursentra med en betydelig medlemsoppslutning.

Utfordringen med dette utvalget er at Oslo filmklubb blir lagt ned i 1993, imidlertid blir Blindern filmklubb etablert få år før, og de tar etter kort tid over den viktige rollen som Oslo filmklubb hadde hatt i hovedstadens miljø på 60-tallet og deler av 70-tallet. Det vil derfor skje et skifte i utvalget i løpet av oppgaven, fra Oslo filmklubb til Blindern filmklubb (nå Cinema Neuf).

1.2.1 Tidligere forskning og mangel på teori

Filmklubbene er et lite berørt tema innenfor forskningen generelt. Det er derfor begrenset hva tidligere teori og forskning har kunnet bidra med i denne studien. Hans Fredrik Dahl beskriver et utgangspunkt for en historisk undersøkelse i *Mediehistorie. Historisk metode i mediefaget*:

Den historiske undersøkelsen skal ikke nødvendigvis brukes til å generere teori (...). Problemstillingen er ofte videre enn materiale. Derfor er også gyldigheten av resultatet begrenset til det samme materialet. Enhver historisk undersøkelse bør sammenfattes slik at den gjelder "ut fra det undersøkte materiale" – ikke lenger, men heller ikke kortere (2004:54).

Jeg ønsker at denne oppgaven kan fungere som en inngangsport på et hittil lite berørt felt innenfor medievitenskapen, og at det kan være til inspirasjon for andre som ønsker å gjøre en mer dyptgående analyse ved en senere anledning. Dahl skriver også at: "Når alt kommer til alt, er historie et empirisk fag, ikke et teoretisk. Historien går ut på å veie mulige og reelle fakta og hendelser mot hverandre og etablere en troverdig og kronologi for dem på vei mot en årsaksforklaring" (2004:42). I denne undersøkelsen vil jeg med den historiske fremstillingen skape grunnlag for å sammenligne med dagens situasjon gjennom kvalitative intervju med *filmklubbere*.

De kildene som i dag finnes om filmklubbene i Norge er for det meste korte avsnitt i filmhistoriebøkene, og små hefter som filmklubbforbundet selv har gitt ut. Det finnes også spor etter filmklubbenes historie i diverse filmmagasiner. Slev om filmklubbevegelsen i Norge er relativt stor, er det en glemt side ved norsk filmhistorie. Dette er en av grunnene til at jeg ønsker å gjøre en mer dyptgående historisk analyse av et utvalg av filmklubbene i landet. Ved å legge frem den historiske utviklingen vil jeg redegjøre for det opprinnelige formålet til filmklubbene. Mitt største hjelpemiddel og viktigste kilde i den historiske fremstillingen har vært Norsk filmklubbforbunds hefte om filmklubbhistorien *Filmklubb for*

alltid: Glimt fra filmklubbenes historie fra 1993. Her gjengis historien i korte trekk med bidragsytere som Gunnar Iversen og Jon Iversen, nåværende daglig leder i Norsk filmklubbforbund. Dette heftet er lagt som en grunnstein i studien, da det i sin korthet gir god oversikt over filmklubbhistorien frem til 1993. Den har blitt benyttet som et verktøy i min videre jakt på mer fordypende kilder om filmklubbvirksomheten i landet. For å kontekstualisere filmklubbenes historie i forhold til film- og mediehistorien generelt har jeg valgt å benytte Hans G. Bastiansen og Hans Fredrik Dahls *Norsk mediehistorie* (2008), Sigurd Evensmo *Det Store Tivoli* ([1967] 1992), Ove Solums *Film til folket* (2013) og Tanya Pedersen Nymo bok om Norsk Filminstitutt historie *Under forvandlingens lov* (2006). I tillegg blir det supplert med andre norske medie- og filmhistoriebøker. For betraktninger om filmklubbenes rolle i nyere tid har jeg benyttet stortingsmeldingen *Veiviseren* fra 2006-2007.

1.3 Definisjoner av begreper og institusjoner

Filmklubber er frivillige og demokratiske organiserte foreninger for filminteresserte. Tradisjonelt har filmklubbene vært et fora for visnings av film og en arena for diskusjon og kunnskap på filmmediet. I Norge finnes det både filmklubber for barn og voksne, i begge tilfeller må en person over 18 år ta ansvar for økonomi og ha et overordnet ansvar for klubbens drift(www.filmklubb.no).

Norsk filmklubbforbund er en sammenslutning av norske filmklubber for barn- ungdom og voksne. I 2014 var 65 filmklubber og 22 barne- og ungdomsfilmklubber medlemmer av forbundet (www.filmklubb.no).

Cinamateket er en kino som er knyttet til et filmarkiv. Cinamateket har visninger av klassiske og moderne samtidsfilmer (Svendsen 2012).

1.4 Disposisjon

Studiet har to hoveddeler, kapittel tre tar for seg en historisk fremstilling rundt etableringen av filmklubbene, og en fordypning i utvalgte filmklubber, og kapittel fire som tar for seg dagens situasjon med refleksjoner rundt de forandringene og eventuelle utfordringer som det nye medielandskapet har skapt.

Kapittel to tar for seg metodene som er benyttet for å besvare problemstillingen. I den første hoveddelen av oppgaven har jeg benyttet historisk metode, og her er kildekritikk helt avgjørende. For andre del har jeg benyttet kvalitative forskningsintervjuer.

I kapittel tre tar jeg for meg historien til filmklubbene i Norge og kontekstualiserer den med mediehistorien og filmhistorien. Først med en grundig redegjørelse for etableringen av filmklubbevegelsen i landet, og mot organisering av virksomheten på 60-tallet. Deretter undersøker jeg nærmere historien til de største filmklubben i de tre største byene i landet, Oslo, Bergen og Trondheim. Avslutningsvis seg jeg på nyere endringer i medielandskapet som potensielt har påvirket filmklubbvirksomheten.

Kapittel fire tar for seg situasjonen til de utvalgte filmklubben i dag. Dette gjøres via analyse av kvalitative intervjuer. Hovedtemaene som det her blir fokusert på er hvordan de forholder seg til det overordnede formålet som ble etablert på 60-tallet og hva slags utfordringer de nå står ovenfor, og hvilken rolle de har de dag.

I det avsluttende kapittelet vil jeg oppsummere og konkludere funnene i oppgaven og gi en overordnet refleksjon rundt de viktigste trekkene. Den historisk fremstillingen vil bli sammenlignet med beskrivelsen av dagens situasjon som beskrives i de kvalitative intervjuene.

2 Metode

Studien om filmklubbenes historie og utvikling er basert på en historisk fremstilling av filmklubbenes etablering i Norge, og videre en fordypning i historien til tre filmklubber. Videre har jeg sett på dagens situasjon, som blir belyst gjennom intervjuer av sentrale styremedlemmer og tidligere styremedlemmer i de respektive filmklubbene, og daglig leder i Norsk filmklubbforbund.

Helge Østbye m.fl. understreker viktigheten av reflektert metodebruk i vitenskapelig undersøkelser i *Metodebok for mediefag*. Metoder fungerer som fremgangsmåter som bidrar til å gi svar og sikre kvaliteten i den kunnskapen vi får gjennom forskningen. Metoden binder sammen problemstillingen og analysen (2013:14). Forskningsmetodene er altså virkemiddelet som gjør det mulig å svare på problemstillingen. Problemstillingens utforming avgjør hvilke metoder som egner seg best for å besvare spørsmålene. Min problemstilling er av en slik art at jeg finner en kvalitativ metodologisk tilnærming å være den beste fremgangsmåten for få en dypere kunnskap om emnet jeg ønsker å beskrive. Min problemsstilling krever to metodologiske tilnærminger, historisk metode og kvalitative forskningsintervjuer. Årsaken til at jeg har valgt en kvalitativ tilnærming er at jeg ønsker å gjøre en dyptgående analyse av filmklubbenes historie og utvikling. Statistiske undersøkelser vil i dette tilfellet ikke kunne gi tilstrekkelig innsikt i de forholdene som problemstillingen søker å besvare. Hensikten med dette kapittelet er redegjøre for de metodiske valgene som er gjort i denne studien. I de følgende avsnittene vil jeg diskutere hvordan historisk metode og kvalitative intervju har vært nyttige, samt metodebrukens positiv og negative sider.

2.1 Historisk metode

Oppgaven vil ha et institusjonshistorisk perspektiv lagt til grunn, hvor den norske mediehistorien og filmhistorien vil skape en kontekst rundt filmklubbevegelsen og eventuelt forklare ulike årsaker til endringer. Filmklubbenes historie er spredt utover i mange ulike kilder. Det har vært en utfordring å arbeide med et noe mangelfullt og spredt materiale, og det har gjort at behovet for å resonnere og trekke slutninger etter mønstre og årsaksforhold har vært stort. Å være kritisk til kildene har derfor vært helt avgjørende for resultatene. Ved å samtidig kontekstualisere med et mer heldekkende og komplett materiale over medie- og filmhistorien har den historiske metoden fått en hermeneutisk tilnærming. Østbye skriver at

en hermeneutisk tilnærming går ut på at selve tolkningsprosessen består av faser der en forstår deler i lys av helheten og et helhetsperspektiv settes sammen på grunnlag av enkeltobservasjoner (Østbye m.fl. 2013:21). For å kunne trekke disse slutningene mellom helhetene og delene har jeg måttet vurdere kildene som ligger til grunn for denne studien.

2.1.1 Kildekritikk

For å kunne besvare den delen av problemstillingen som tar for seg den historiske utviklingen av den norske filmklubbvirksomheten har det vært nødvendig å benytte historisk metode, med fokus på kildekritikk. Med et stort og fragmentert materiale som denne undersøkelsen har, er det hele tiden nødvendig å både klare å skille ut relevante, men også de kildene som var gode nok til å belyse problemstillingen.

Utvalget av kildene ble gjort strategisk. ”Ved *strategisk utvelging* må vi på forhånd vurdere hvilke kilde vi tror gir mest og best informasjon. Deretter vurderes informasjonsverdien i forhold til kostnadene (tid og penger)” (Østbye 2013:49). Via Nasjonalbiblioteket og Riksarkivet fikk jeg tilgang til programheftene til de utvalgte filmklubbene, diverse utgivelser fra Norsk filmklubbforbund og filmmagasiner. Deretter gjorde jeg vurderinger på hvilke deler av dette materiale som var mest relevant i forhold til problemstillingen.

I håndteringen av kildene har det vært en utfordring å skille mellom *levninger* og *beretninger*. Knut Kjeldstadli definerer begrepene i *Fortida er ikke hva den en gang var*. Levninger er som rester og avtrykk fra fortiden som ikke har som utgangspunkt at historikeren skal se det. Beretninger er en fremstilling og fortolkning som er overlevert fra fortiden og den har som hensikt å bli mottatt av andre i ettertid (1999:170-173). For eksempel vil programheftene fra filmklubbene og artikler fra filmmagasiner både kunne sies å være levninger og beretninger, og de må håndteres deretter. Filmprogrammene kan ses på som levninger, og lederartiklene er beretninger. Lederartiklene er levninger fordi de er ment for filmklubber og ikke forskere, men det er beretninger fordi de er systematiske og hensiktsmessig bevart for ettertiden. Hvor autentisk noen av kildene er har kontinuerlig måtte vurderes, også på bakgrunn av at mye er usignert. Allikevel vet man at tekstene kommer fra styremedlemmene og tidligere styremedlemmer i filmklubbene, men programheftene er også datert, noe som styrker hvor autentiske de er. Troverdigheten til beretninger må da også vurderes i henhold til hvem tekstene var skrevet til.

I tolkningen av kildene var jeg bevisst på skillet mellom *intendert* betydning og *mottatt* betydning. Dette går ut på å sette seg inn i hvordan ulike mottakergrupper forstår en tekst (Østbye 2013:42). Utfordring med programhefter fra filmklubbene og utgivelsene fra Norsk filmklubbforbund er at de er ment for filmklubbmedlemmer og ofte inneholder personlige beretninger om erfaringer. Allikevel tilsier disse erfaringene at filmklubbmedlemmer har en tradisjon for å være ærlige og nøktern i sin fremstilling. Kildene samsvarer også godt med hverandre, og det forsterker deres troverdighet.

Hvordan kildene ble tolket er ulikt i forholdt til om de er *primærkilder* eller *sekundærkilder*. Filmklubbenes programhefter og medlemsavisen, som ble utgitt av Norsk filmklubbforbund, vil i denne sammenhengen kunne sees på som det nærmeste man kommer primærkilder, da artiklene i disse utgivelsene er skrevet av styremedlemmene i filmklubbene og ansatte i Norsk filmklubbforbund. De sekundære kildene vil i dette tilfelle være faglitteraturen om medie- og filmhistorien. De sekundære kildene kan også defineres som *forskningsframkalte data*, ved at det er informasjon som eksisterer fordi den er aktivt samlet inn av en forsker (Østbye 2013:44). Begge kildene av denne typene har sammen skapt en helhetlig fremstilling, og bidrar til å styrke troverdigheten.

Alle disse aspektene har vært viktige i tolkningen av kildene opp mot problemstillingen. De ulike og fragmenterte tekstene har skapt en helhet og bidratt til en større forståelse om filmklubbenes historie. Påliteligheten til kildene vil kunne vurderes som gode, til tross for å være store og fragmenterte. Konsekvensene ved å bruke kilder som kommer fra filmklubbene selv, vil allikevel være at man får et annet perspektiv, enn om noen utenfra dette miljøet hadde skrevet om filmklubbene. Allikevel ser man at det er pålitelig når det settes i kontekst med den overordnede mediehistorien og filmhistorien. Kildene samsvarer.

2.1.2 Metodologisk kvalitet

I vurderingen av de metodiske valgene i et forskningsprosjekt er det vanlig å diskutere tre aspekter: *Generalisering*, *validitet* og *reliabilitet*. Disse begrepene er utfordrende å bruke ved en historisk undersøkelse.

I følge det Hans Fredrik Dahl skal ikke den historiske undersøkelsen nødvendigvis brukes til å generere teori, og videre at: ”Undersøkelsesobjektet behøver ikke ”passe” med annet som er skrevet om det tilsvarende, og slett ikke det som befinner seg på det øverste, generaliserte nivå” (2004:54). Dette vanskeliggjør bruken av de tre aspektene som er nevnt ovenfor. Resultatet av en historisk undersøkelse har bare gyldighet ut fra det materiale som er undersøkt, og dette kommer av at andre forskere vil potensielt kunne finne andre svar og tolkninger på problemstillingen, om et annet kildemateriale ligger til grunn (Dahl 2004:54). I følge Dahl er det en begrensning ved den historiske undersøkelsen som skiller seg fra andre metoder. Dette er fordi den historiske undersøkelsen er avhengig av at det kildemateriale som er etterlatt, mer eller mindre er tilfeldig og at dette resulterer i at problemstillingen ofte blir bredere enn materiale. Dette gjør at gyldigheten av resultatene er begrenset til det samme materiale (Dahl 2004:54). Validiteten og reliabiliteten kan derfor sies å være avhengig av kildekritikken, som har blitt diskutert ovenfor.

2.2 Kvalitative intervjuer

For å kunne besvare den delen av problemstillingen som tar for seg de siste årenes utvikling i filmklubbvirksomheten i Norge, har det vært hensiktsmessig å gjennomføre kvalitative intervjuer med aktører fra de filmklubbene som er sentrale i denne studien.

I medievitenskap blir kvalitative intervjuer ofte brukt for å analysere medieaktørers virksomhet, strategier og hendelser, samt episoder i massemediene eller i offentligheten. Noen av de største fordelene med kvalitative intervjuer i denne sammenhengen vil være å få informasjon som det ellers ville være vanskelig å få tilgang til, og at metoden kan kombineres med andre kvalitative og kvantitative tilnærminger (Østbye m.fl. 2013:103). Denne metoden er derfor dekkende til å belyse problemstillingen og de temaene jeg ønsker å se nærmere på i denne undersøkelsen. Det gir en god forutsetning for å sammenligne funnene i analysen av intervjuene med den historiske fremstillingen av filmklubbens utvikling.

2.2.1 Innsamling av data

Arbeidet med de kvalitative intervjuene til denne oppgaven startet med at jeg tok kontakt med daglig leder i Norsk filmklubbforbund, styremedlemmer og tidligere styremedlemmer fra filmklubbene i mitt utvalg. Det utvalget av filmklubber som jeg hadde valgt å se nærmere på la grunnlaget for valg av informanter. Jeg ønsket å få en balanse mellom styremedlemmer

som hadde vært aktive gjennom flere år, og noen med relativt kort fartstid fra filmklubbevegelsen. Dette gjorde jeg for å få forskjellige innsikter i filmklubbevegelsen. Her følger en kort presentasjon av informantene:

- Jon Iversen, daglig leder i Norsk filmklubbforbund. Startet i Bærum filmklubb på midten av 1970-tallet. Begynte i deltidsjobb i Norsk filmklubbforbund i 1978. Intervjuet 08.01.2015.
- Endre Eidsaa Larsen, styremedlem i Trondheim filmklubb og Norsk filmklubbforbund. Startet i Sylvette filmklubb (Larvik) i 2006 og i Trondheim filmklubb i 2009. Intervjuet 15.01.15.
- Mads Outzen, styremedlem i Trondheim filmklubb siden 2011. Intervjuet 16.01.15.
- Charlotte Todnem, styremedlem i Bergen filmklubb siden 2014. Intervjuet 11.02.15.
- Ida E. Kjørholdt, styremedlem i Bergen filmklubb fra 2010 til 2014. Nåværende vara i styret til Norsk filmklubbforbund. Intervjuet 11.02.15.
- Tomas Bjerke Holen, leder i Cinema Neuf (Oslo) fra januar 2010 til desember 2011, styremedlem fra 2008. Redaksjonsmedlem våren 2012. Intervjuet 09.01.15.
- Joachim Solum, leder i Cinema Neuf (Oslo) høsten 2012, tidligere PR-ansvarlig og nestleder i styret. Nåværende redaksjonsmedlem og maskinist. Intervjuet 19.01.15.

Min inhabilitet, på bakgrunn av eget styreverv i Cinema Neuf, har her blitt tatt hensyn til i innsamling og analysen av materiale. Informantene fra Cinema Neuf ble valgt med det kriteriet at jeg ikke hadde sittet i samme styret som dem. På grunn av klubbenes historie og posisjon ble Cinema Neuf tatt med i utvalget, til tross for mulig inhabilitet. Materiale fra intervjuene er fra før min tid i klubben, og har derfor ikke påvirket mine evner til å objektivt analysere og tolke intervjuene.

Jeg valgte å gjennomføre semi-strukturerte intervjuer. Denne typen intervju kjennetegnes ved at temaene det skal spørres om er definert på forhånd, men det er rom for en fleksibilitet siden det er mulig og naturlig å følge overraskende innspill og stille oppfølgingsspørsmål (Østbye 2013:105). Dette ga rom for at jeg kunne være mer fleksibel i forholdt til de svarene jeg fikk. Jeg kunne stille oppfølgingsspørsmål og det var mulig for informantene å følge resonnementer som kunne resultere i interessante perspektiver innenfor de ulike temaene som ble tatt opp. I forkant av intervjuene laget jeg en intervjuguide med overordnede temaer og spørsmål, men også mer konkrete spørsmål som skulle fungere som potensielle

oppfølgingsspørsmål og som en sjekkliste for at jeg fikk med det som var viktigst i forhold til problemstillingen. Den samme intervjuguiden ble benyttet ved intervjuene med styremedlemmene og tidligere styremedlemmer i filmklubbene, men den ble tilpasset til intervjuet med daglig leder i Norsk filmklubbforbund, da spørsmålene som rettet seg mot de enkelte filmklubbenes drift ikke var relevant i dette intervjuet.

Det er utfordrende å kategorisere hvilken type intervju som er gjort. Det mest nærliggende er å legge de inn under begrepet eliteintervju. Steinar Kvale og Svend Brinkmann definerer intervjuer med elitepersoner i *Det kvalitative forskningsintervju*: ”Eliteintervjuer foregår med personer som er ledende eller eksperter og vanligvis har stillinger med stor makt” (2009:158). Intervjuet med Jon Iversen passer godt under denne beskrivelse, mens intervjuene med styremedlemmene og tidligere styremedlemmer er mer utfordrende å sette inn i en slik kategori. På en side vil de være nærmest eksperter på filmklubbvegelsen, etter den erfaringen de har. De svarene som har kommet frem viser også at de har et godt utgangspunkt for å diskutere filmklubbenes virksomhet. På en annen side vil det være vanskelig og si at deres rolle gir dem makt innenfor feltet, på bakgrunn av filmklubbenes organisasjonsstruktur hvor demokrati og frivillighet ligger til grunn. Kvale og Brinkmann sier at vanlige utfordringer med eliteintervjuer er et asymmetrisk maktforhold, og at personene ofte er vant til å bli intervjuet og derfor har de forberedt svarene som skal fremme de synspunktene de ønsker å kommunisere på forhånd (2009:158-159). Jeg opplevde ikke dette som et problem under intervjuene, men jeg var bevisst på at informantene kunne ha et ønske om å sette sine respektive filmklubber i et godt lys. Av erfaring er også filmklubber åpne og nøktern i fremstillingen av filmklubbvirksomheten, noe man også ser i programheftene til filmklubbene.

Å ha god kunnskap om informantenes arbeid, mestre fagspråket og å være fortrolig med intervjupersonenes sosiale situasjon, samt de temaene som skal tas opp er svært viktig i sammenheng med ekspertintervjuer (Kvale og Brinkmann 2009:159). I forkant av intervjuene hadde jeg satt meg godt inn i historien til filmklubbvegelsen og historien til de tre filmklubbenes, men også gjennom mine egne erfaringer i filmklubbvegelsen gjorde arbeidet med intervjuguiden enklere og det satte meg i stand til å stille oppfølgingsspørsmål. Samtidig opplevde jeg ikke at dette påvirket min oppfattelse og reaksjon på de svarene jeg fikk.

Alle informantene ble intervjuet separat. Informantene fra Trondheim filmklubb ble intervjuet i Tromsø, under Tromsø Internasjonale Filmfestival, etter avtale på forhånd. Dette ble gjort for å spare tid og penger, og det var en praktisk løsning når alle parter skulle på denne festivalen. Informantene fra Bergen filmklubb ble intervjuet på Det Akademiske Kvarter i Bergen, som er tilholdsstedet til filmklubben. De tre andre informantene oppholdt seg i Oslo, og vi stod derfor friere i valg av lokasjon. Tomas Bjerke Holen ble intervjuet på Forskningsparken, Joachim Solum på kafé og Jon Iversen på Norsk filmklubbforbunds kontorer. Jeg tok opptak av alle intervjuene og transkriberte fortløpende. Ovenfor mine informanter har jeg etterfulgt etiske retningslinjer innenfor kvalitativ forskning. Studiet er meldt inn til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste og det er gitt informert samtykke. I informasjonsskrivet som ble gitt til informantene i forkant av intervjuene ble det informert om at deres navn vil komme frem. Anonymitet ble ikke sett på som nødvendig i denne undersøkelsen, da intervjuene ikke omhandlet informantene som person. Funn som ansås som sensitive har ikke blitt tatt med i analysen av intervjuene. I og med at informantene står frem med fullt navn og tittel valgte jeg av etiske grunner å omskrive sitatene til et mer flytende, skriftlig språk. I ett tilfelle var det ønske om sitatsjekk, og dette ble gjennomført. Intervjuene varte fra mellom 40 til 60 minutter. Ved første lesning av transkripsjonene uthevet jeg de sitatene som opplevdes som mest viktig, deretter kategoriserte jeg intervjuene etter tema. I arbeidet med analysen har jeg lagt til og tatt bort sitater fra intervjuene, ettersom jeg har lært materiale bedre og kjenne og fått en større forståelse for hva som best kan belyse problemstillingen og hvordan oppgaven burde begrenses.

2.2.2 Analysens kvalitet

For å se nærmere på analysens kvalitet vil jeg diskutere følgende aspekter: *Generalisering*, *validitet* og *reliabilitet*. Disse begrepene har ulikt innhold i henhold til valg av metode, jeg vil her diskutere de i forhold til de kvalitative intervjuene som jeg har foretatt.

Jeg vil argumentere for at den metodiske reliabiliteten i de kvalitative intervjuene er sterke, først og fremst på bakgrunn av at jeg tok opp intervjuet med en digital båndopptaker.

Opptakene ble i etterkant lagret og brukt under transkripsjonen av intervjuene.

Transkripsjonen ble gjort så nøyaktige som mulig for å få en best mulig forståelse av det som ble sagt. Jeg valgte derfor å ta med både pauser og gjentakelser i transkripsjonen. Dette bidro til å skape en større forståelse ovenfor de informantene så, og bidro derfor til å styrke

reliabiliteten og validiteten. Informantene er sitert med fullt navn og tilhørighet. Av hensyn til at informantene fremstår med fullt navn og tilhørighet ble sitatene som ble benyttet i analysen omskrevet til et mer skriftlig språk, i tilfeller hvor det var nødvendig. Dette ble ikke først og fremst gjort av etiske grunner. Noe som kan svekke reliabiliteten er at kun én person foretok transkripsjonen. Kvale og Brinkmann sier at hvis to personer transkriberer de samme intervjuene og at transkripsjonene blir sjekket for ulikheter i et dataprogram utgjør det en kvantifisert reliabilitetsjekk (2009:192). På grunn av mangel på tid og ressurser ble ikke dette gjort, men derfor tok jeg også nøyaktigheten på alvor i transkripsjonen. Reliabiliteten kan være noe svekket på grunn av bruk av semi-strukturert intervjuguide, fordi det vil være vanskelig å gjenta intervjuet med samme person uten å få variasjoner innenfor svarene. Informantene kan også endre sine holdninger og meninger over tid, i takt med endringer innenfor virksomheten. Allikevel kan man argumentere for at svarene er pålitelige i denne undersøkelsen, på grunn av grundig innsamling og bearbeiding av data.

Validiteten kan i en bred fortolkning ha mye å gjøre med i hvilken grad en metode undersøker det den er ment for å undersøke, og dette gjør at validitet i kvalitative forskningen i prinsippet kan gi en gyldig, vitenskapelig kunnskap (Kvale & Brinkmann 2009:251). I følge Kvale og Brinkmann betyr validere å kontrollere. Validiteten i kvalitativ forskning kan sikres gjennom håndverksmessig kvalitet på undersøkelsen, hvor funnene kontinuerlig sjekkes, utspørres og fortolkes teoretisk (Kvale og Brinkmann 2009:254). Jeg har benyttet kapitlet om filmklubbenes historie når jeg har analysert intervjuene, og historien har blitt liggende som et teoretisk bakteppe. Jeg har i liten grad bygget videre på utsagn som ikke kan begrunnes, men jeg har fremhevet utsagt som flere av informantene fremmer som interessante, selv om det ikke kan begrunnes ytterligere. I slike tilfeller har det blitt argumentert for at påstandene ikke vil kunne være gjeldende utenfor det spesifikke utvalget. Validiteten i denne oppgaven er god på bakgrunn av at den metodologiske tilnærmingen og innsamlingen av dataene bidrar til å besvare problemstillingen. Selv om funnene ikke kan generaliseres, vil de allikevel ha en betydning for en dyptgående forståelse, og svarene på problemstillingen kan peke på interessante perspektiver om den norske filmklubvirkosomhetens utvikling. Studien har også en verdi ved at den kan sette lys på et fenomen som er lite beskrevet i norsk film-og mediehistorie.

Generalisering er et omdiskutert begrep innenfor kvalitativ forskning, hvor en vanlig innvending er at det er for få intervjupersoner til at resultatene kan generaliseres. I kvantitativ

forskning kan generaliseringen handle om å trekke allmenne slutninger om en populasjon basert på et utvalg, ofte med bruk av statistisk generalisering. Når det gjelder kvalitativ forskning kan forskningsprosjektet i større grad ta for seg om resultatene kan overføres til andre situasjoner, intervjupersoner eller er av lokal interesse. Det er ikke alltid like viktig om hvor generaliserbare funnene er, da funnene baserer seg på svært få informanter (Kvale og Brinkmann 2009:164-166). Funnene i denne undersøkelsen er ikke generaliserbare på grunn av utvalget og antall informanter. Formålet var ikke å kunne generalisere, men å gjøre en dyptgående analyse av de tre filmklubbene. Funnene kan allikevel overføres og sammenlignes med tilsvarende virksomheter, og det kan peke på tendenser, utsikter og trekk innen filmklubbevegelsen, som også samsvarer med den historiske utviklingen. Undersøkelsen vil også legge til rette for senere forskning av mer spesifikk karakter.

2.2.3 Analytisk tilnærming

Analysen av intervjuene ble gjort med en temasentrert tilnærming. Tove Thagaard skriver i *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* at ”analyser av materiale knyttes til tematiserte tilnærminger innebærer at forskeren sammenligner informasjon fra alle informantene om hvert tema. Et hovedpoeng er å gå i dybden på de enkelte temaene. Sammenligning av informasjon fra alle informantene kan gi en dyptgående forståelse av hvert enkelt tema (2003:153). Temaene for analysen ble valgt ut etter hvilke kategorier som var mest fruktbare i forhold til å besvare problemstillingen, og som gjentatte ganger kom opp i informantenes resonnement. Hovedtemaene for analysen ble ”filmklubbenes formål”, ”utfordringer og eksterne faktorer” og ”filmklubbenes rolle i dag”, med underkategorier.

Utfordringen med denne tilnærmingen er først og fremst innvendingen mot at kvalitative analyser ikke ivaretar det helhetlige perspektivet i temasentrerte tilnærminger, fordi utsnitt av tekster fra ulike informanter sammenlignes, etter å blitt løsrevet de fra den opprinnelige sammenhengen (Thagaard 2003:153). Denne problematikken har jeg forsøkt å løse ved å sette sitatene fra informantene inn i tilsvarende sammenheng i analysen, dette gjorde også at jeg ivaretok et helhetlig perspektiv. Jeg har også tatt høyde for de etiske dilemmaene som en slik tilnærming skaper. ”En konsekvens av at teksten løsrives fra den helheten den opprinnelig ble presentert i, er at informantens selvforståelse i liten grad kommer til syne i analysen og tolkningen av materiale” (Thagaard 2003:167). Dette var spesielt krevende når det var nødvendig med et kritisk blikk på utsagnene til informantene, jeg prøvde i stor grad i

kontekstualisere utsagnene og skape en helhetlig forståelse av både beskrivelsen, selve utsagnet og tolkningen, slik av beskrivelsen av en enkelt samhandlingssituasjon kunne vurderes i forhold til det miljøet samhandlingen foregikk i.

3 Filmklubbenes historie

Jeg vil i dette kapittelet fremstille bakgrunnen og historien til de norske filmklubbene; hvordan de ble opprettet og hvordan de utviklet seg. I de fleste norske filmhistoriebøkene er filmklubbene ofte kun nevnt i en bisetning, og her står det ofte at filmklubbene i Norge ble opprettet på begynnelsen av 60-tallet i forbindelse med at en ny bølge av filminteresse slo innover landet. Det viser seg at filmklubbenes historie starter lenge før dette, og at den er meget omfattende. Den internasjonale filmklubbevegelsen starter tidligere enn i Norge, men man kan allerede på 30-tallet se det første forsøket på å etablere en filmklubb i landet, men det er ikke før i 1960 at den organiserte filmklubbevegelsen kommer i gang. Dette har bakgrunn i at kinoloven av 1913 satte begrensinger ved påbud om konsesjon ved offentlige visninger av film.

Hva som har vært viktig for filmklubbene å formidle gjennom sine program har endret seg opp igjennom tidene. Før organiseringen i 1960 var et av de viktigste målene å kjempe mot kinomonopolet og å være et alternativ til det de store kinoenes repertoar. Etter hvert som en ny bølge av filminteresse fløt inn over landet, blir det å formidle film som kunst det viktigste. Det er i denne perioden det overordnede formålet for den landsomfattende filmklubbvirksomheten blir vedtatt, Jan Kortner gjengir formålet i artikkelen ”Den organiserte filmklubbvirksomheten”:

(...) Fremme interessen for film som kunstart og som opplysnings- og underholdningsmedium; bruke film som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel; fremme studiet av filmkunnskap, dvs. Vurderingen og forståelsen av film (...) (1993:19).

Dette formålet har fulgt filmklubbene helt frem til i dag, men tilnærmingen kan sies å ha vært varierende. Dette kommer både av interne og eksterne faktorer som påvirker og utfordrer filmklubbvirksomheten.

Med organiseringen av filmklubbene er det tre klubber som utmerker seg og i løpet av 60-tallet bygger seg opp til å bli de største i landet, dette er Oslo filmklubb, Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb. På begynnelsen av 90-tallet blir som nevnt Oslo filmklubb nedlagt, men Blindern filmklubb som ble etablert få år tidligere, tar raskt over den posisjonen som Oslo filmklubb en gang hadde i byen. Ved den videre historiske fremstillingen av den norske filmklubbvirksomheten, vil det være nettopp disse klubbene jeg vil fokusere på.

En av de første store endringene man ser er ved inngangen til 70-tallet. Flere filmklubber blir kuppet av studenter fra den radikale venstresiden og programprofilen blir ”filmen i folkets tjeneste”. Filmklubbene utvikler sitt aktivitetsområde i en mer radikal retning. Dette skjer både lokalt og på sentralt styringsplan i det landsomfattende forbundet. Det er en voksende interesse for ikke-vestlig film og det ble gjort forsøk på å sette all film inn i en politisk sammenheng. Denne programpolitikken påvirket også medlems-og besøkstallene i en negativ retning. Filmklubbene tar etter hvert dette innover seg, og det neste tiåret blir brukt til å omdefinere programpolitikken.

Gjennom 80-tallet ser det ut til at filmklubbene etter hvert finne en balanse i filmformidlingen som gjør at medlems-og besøkstallet øker. Det er en balanse mellom kunstfilm og filmer som nærmer seg mainstream, men det er fortsatt viktig for klubbene at filmene de viser blir satt i en sammenheng, om det være seg filmhistorisk, samfunnsmessig eller politisk. Denne balansegangen ser ut til å stabilisere seg i klubbene, og gjennom 90-tallet og årtusenskiftet fremmer filmklubbene varierte program, og de viser etter hvert mer ny film etter Cinematekene i de respektive byene blir etablert.

Selv om filmklubbene etter hvert ser ut til å kunne klare å formidle sitt opprinnelse formål gjennom denne programpolitikken, kommer de ofte over utfordringer både intern og fra eksterne faktorer som mangel på økonomisk støtte, digitalisering og den landsdekkende filmpolitikken. Som de i sin spede begynnelse måtte stå opp mot kinoloven av 1913 og sensuren, må de gjennom 80- og 90-tallet igjen kjempe seg til rettigheter når det kommer ny lov om film- og videogram.

3.1 Den internasjonale bevegelsen

Den norske filmklubbvirksomhet hentet mye inspirasjon fra den internasjonale bevegelsen som ble etablert rundt 1920-tallet. I Jon Iversens artikkel ”Filmklubbene i verden” kan man i korte trekk se hvordan filmklubbevegelsen etablerte seg i Europa. Den første filmklubben man har kjennskap til ble etablert i Frankrike i 1919. Unge franske filmfolk dannet på den tiden uavhengige produksjonsselskaper, og det var i det samme miljøet at filmklubblignende steder oppstod. Louis Delluc var regissør, filmkritikere og redaktør for filmtidsskriftet Cinéa og han startet sin ”Cine-club” i 1919 (Iversen, J 1993:41). I følge Gunnar Iversen i *Den franske poetiske realismen: en introduksjon* oppstod filmklubbene innenfor den ”første

filmbølgen” i Frankrike, som senere fikk betegnelsen filmimpresjonisme. Den besto for det meste av en drømmende og visjonære typer av film hvor regissører som Louis Delluc skapte drømmeaktige og subjektive impresjonistiske filmer der fortellingen ofte var skisseaktig, med stilistiske eksperimenter med voldsomme drevne montasjesekvenser og lyriske avsnitt i sakte film. Gunnar Iversen legger til at filmimpresjonismen bare var én del av strømmingen innen den store avant-garde filmen i Frankrike på 20-tallet (Iversen, G 1990:7). Jan Erik Holst skriver mer om perioden hvor filmklubbene oppstod i Frankrike i *Stumfilm: introduksjon* og hvordan filmklubbene er et særtrekk i den franske stumfilmhistorien. Filmklubbene fikk betydning for avant-garde filmen, men også for forståelsen av film som kulturytring og kunststart. Lous Delluc etablerte filmklubber ved å samle et publikum som verdsatte filmen like høyt som de andre kunststartene (Holst 1984:25). Filmklubbene var på denne tiden, også i likhet med senere tid, et visningssted for film som ble laget med kunstneriske ambisjoner som var utenfor det kommersielle distribusjonssystemet.

Utover på 20-tallet utviklet filmklubbene seg til å være et sted der man kunne se tysk og sovjetisk film, da kinoene ikke kunne vise slike filmer på grunn av ideologiske grunner. Samme tiår fikk også England og Nederland filmklubber, med tilnærmet profil som de franske klubbene (Iversen, J 1993:41). Filmklubbevegelsen spredte seg også raskt videre til land som Belgia, Tyskland og USA (Holst 1983:25).

Filmklubbvirksomheten i de andre nordiske landene kom også relativt tidlig i gang. Norsk filmklubbforbund ga i 1987 ut heftet *Filmklubbvirksomheten i Norden* med informasjon om historien til filmklubbvirksomheten i alle de nordiske landene. I Norden ble de første filmklubbene organisert på slutten av 20-årene. Sverige fikk sin første filmklubb i 1928, med inspirasjon fra Frankrike. Filmklubben fikk navnet *Stockholms Filmstudios*. *Filmstudio* har siden da blitt det etablerte navnet på filmklubber i Sverige. I 1953 ble de svenske filmklubbene organisert under fanen *Sveriges Förenade Filmstudios*. Året før hadde Danmark allerede fått sin sammenslutning av filmklubber, etter et stigende antall selvstendige filmklubber hadde blitt etablert. Finlands første filmklubb ble også etablert tidlig, i 1935 ble den første etablert i Helsingfors og i 1956 fikk de et overordnet forbund for klubbene. Også på Færøyene ble det etablert én filmklubb i 1962, ved navnet *Filmsfelagid* (Norsk filmklubbforbund 1987:8-23) Selv om filmklubbene i noen av de andre nordiske landene ble etablert før de norske, ble de organisert i forbund på omtrent samme tid som her i landet.

3.2 Første akt: 1930-tallet

Filmklubbenes forhistorie i Norge kan deles opp i to akter, hvor den første utspiller seg tidlig på 30-tallet, der ideen om filmklubber ble brukt som et radikalt politisk forum. Den andre akten kommer etter krigen og varer frem til begynnelsen av 50-tallet. Her bygges det opp en brennende filminteresse som kan ses på som en slags fan-orientert interesse fra unge entusiaster som organiserte seg i filmklubber. I skiftet mellom 40-og 50-tallet utvikler disse klubbene seg til å se på film som en kunstart, og den fan-orienterte interessen legges til side. Disse tidlige filmklubbene er med på å utvikle hvordan film som medium oppfattes i Norge. Det er interessant å se på hvordan disse to forsøkende på å starte filmklubbvirksomhet virket som et mer eller mindre aktivt forsøk på en opposisjon mot det kommunale kinomonopol, som hadde satt store begrensninger for de norske filmklubbenes virksomhet og utbredelse.

I 1913 vedtok stortinget ”lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder”, hvor det ble bestemt at all offentlig visning av film skulle underlegges sentral sensur gjennom Statens Filmkontroll. Paragraf 8 formulerte sensurvilkårene:

De sakkyndige maa ikke godkjende billeder, hvis forevisningen de mener vilde stride mot lov eller krænke ærbarhet eller virke forraaende eller moralsk nedbrytende. Andre billeder må de ikke negte at godkjende (Besl. O. nr. 90 (1913)).

Det ble også bestemt at de private kinoeierne måtte ha de lokale politiske myndigheters tillatelse – kommunal konsesjon eller bevilling – til å fortsatt drive sin virksomhet:

Offentlig forevisning av kinematografbilleder maa ikke finde sted uten tilladelse av kommunestyret eller av formandskapet eller av den, som formandskapet i henhold til § 2 dertil maatte bemyndige (Besl. O. nr. 90 (1913)).

Loven la grunnlaget for hva som skulle utvikle seg til å bli det norske kommunale film- og kinosystemet. Kinopolitikken ble lokalpolitikk, det var kommunen som vedtok hvem som skulle få konsesjon, skriver Ove Solum i *Film til folket. Sensur og kinopolitikk i 100 år* (2013:10). Avhengig av hvilke parti som styrte i kommunene, valgte flere og flere å gi konsesjon til seg selv, og det utviklet seg til et monopol. Dette systemet satte store begrensninger på utviklingen av filmklubber i Norge. Det var Arbeiderpartiet som styrte i Oslo da den første filmklubben ble forsøkt etablert i 1931, og Oslo kommune hadde konsesjon.

Dag Asbjørnsen og Ove Solum skriver i ”Public service- kino? Legitimeringsstrategier i norsk kinopolitikk” i *Norsk medietidsskrift* (1998) om hvordan man kan knytte denne forestillingen av kinodriften til *public service*-begrepet. Dette begrepet i liten grad har blitt benyttet i diskusjoner i sammenheng med film, fordi begrepet først og fremst forbindes med utviklingen av de offentlige kringkastingsselskapene, som dog fikk denne formen på samme tid som den norske film- og kinoinstitusjonen. *Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder* av 1913 kom som et svar på den moralske panikken som hadde utgangspunkt i de levende bildene. Reaksjoner på den innflytelsen som film kunne ha på barn og unge hadde blant annet kommet fra pedagogisk hold, fra sosialt orienterte foreninger, sedelighetsforeninger, lærere og politikere i årene før. Moralske kontrollargumenter var det mest fremtredende i diskusjonen som førte til kinoloven, men det ble også fremført en kulturell argumentasjon når det kom til å underlegge filmmediet offentlig kontroll. Begreper som *opplysning* og *utdanning* ble tidlig benyttet blant aktørene, helst fra den politiske venstresiden, hvor mulighetene til det nye mediet ble fremhevet. I følge Asbjørnsen og Solum bør man derfor notere seg at ideen om offentlig overtagelse av kinodriften også ble forbundet med en forestilling om å utnytte filmen i opplysningens tjeneste (Asbjørnsen & Solum 1998:124). Den kulturpolitiske begrunnelsen står sentralt i hensynet om at det skulle være likt tilbud til alle. Slike paternalistiske argument ble også fremført for pressegrupper og politikere for å kunne gjøre radio til et offentlig anliggende i Norge (Asbjørnsen & Solum 1998:127). Systemene hadde mange likheter, men det økonomiske perspektivet skilte dem fra hverandre, da det aldri var snakk om at det offentlige finansierte kinovirksomheten, tvert imot var det kinoene som i mange år var en god inntektskilde for kommunene (Asbjørnsen & Solum 1998:127).

Denne sosiale og kulturelle legitimeringen av film og kino i Norge har sine likhetstrekk med hva som kom til å bli filmklubbene formål på 60-tallet, og det vil derfor være interessant å følge denne utviklingen videre. Det er også interessant å se hvordan det også ble brukt en kulturell argumentasjon for å legitimere kinoloven, og hvordan dette ikke førte frem i en tidligere etablering av filmklubbene. Det kan virke som de moralske og økonomiske interessene på dette tidspunktet stod sterkere, enn det kulturelle. Reaksjonene etter det første forsøket på å etablere en filmklubb i Norge kan sies å komme av både en økonomiske og en moralsk bakgrunn, grunnet i kinoloven av 1913. Filmklubbene kunne ta publikum fra de kommunale kinoene, men som det kom frem var også de moralske argumentene sterkt imot opprettelsen av en filmklubb i tilfellet med Folkefilmforeningen av 1931, som var første

forsøk på etablering av filmklubb i Norge. Dette kan komme av deres første filmvalg, som vakte sterke reaksjoner.

3.2.1 Folkefilmforeningen

Det første som kunne kalles en filmklubb i Norge, slik vi ser det i dag er *Folkefilmforeningen* i 1931. Foreningen vokste frem i arbeiderbevegelsen, som hadde siden slutten av 20-årene i økende grad hadde tatt i bruk filmen som et politisk propagandamiddel ved produksjon av valgfiler og filmindustrien. Gunnar Iversen skriver i artikkelen ”Politisk protest og brennende filminteresse” at resultatet av dette forsøket på å etablere den første filmklubben i Norge ble at formann av Folkefilmforeningen Arnulf Øverland ble dømt til å betale en bot på 50 kroner, subsidiært med 1 dags fengsel. I protest ville ikke Øverland betale boten, og i 1933 sonet forfatteren én dags fengsel i Møllergata 19 (Iversen, G 1993:9-10), fordi han hadde vært ansvarlig for en ulovlig filmvisning. I følge biografien om Øverland *Arnulf Øverland: en biografi* skrevet av Willy Dahl, skal to politifolk vitnet om at det hadde vært mulig å melde seg inn i foreningen ved inngangen, og *Folkefilmforeningen* tapte saken (1989:139-140). Det var å regne som en offentlig filmfremvisning, når det var mulig for folk å melde seg inn ved inngangen og det var ikke søkt om konsesjon, jf. *lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder*. Statens Filmkontroll hadde også sensurert den filmen som ble vist den kvelden.

Folkefilmforeningens korte liv startet med et opprop i Arbeiderbladet 23. mai 1931 med tittelen ”Filmen i folkets tjeneste. En folkefilmforening søkes dannet”. I følge det Gunnar Iversen skriver i ”La oss for guds skyld ikke besvime – Statens filmkontroll og lydfilmen” var initiativet til Folkefilmforeningen allerede tatt før dette oppropet, og den første filmvisningen fant sted tre dager etter Arbeiderbladet trykte saken (Iversen, G 2013:154). Oppropet i sin helhet lyder som følger:

Filmen er nu nådd så langt både teknisk og kunstnerisk at den har betingelse for å bli en kulturfaktor av rang. Det tilstrekkelig å vise den oppsikt som ”Vestfrontfilmen” har vakt her hjemme og den meningsutveksling som filmen gav anledning til avisene. Den interesse som denne propagandafilm og andre kunstneriske filmer har skapt, viser at det store publikum har fått øynene opp for den store rolle filmen kan komme til å spille i folkeopplysningens tjeneste og som kunst og kulturspreder. Nu er imidlertid forholdet beklagelig nok dette, at de store filmselskaper først og fremst tar sikte på å produsere og omsette underholdningsfilm. Følgen er at den overveiende del av de filmer som fremvises på våre kinematografer, vesentlig appellerer til publikums sensasjonslyst og er av liten kulturell og kunstnerisk verdi. Dertil kommer at kinematografene, enten av økonomisk grunner, eller muligens av frykt for hårdhendt censur, meget sjelden løper den risiko å innføre filmer med en utpreget sosial

tendens eller av annen propagerende innhold. Hvad enten grunnen er den ene eller den annen, så er det i så fall en kjensgjerning at vårt kinematografpublikum i de siste år ikke har fått se en eneste av de interessante filmer som i de siste år har kommet fra Sovjet-Russland, og heller ikke de folkeopplysningsfilmer som i den siste tid er blitt laget i Tyskland. Det er i erkjennelse av filmens kulturelle oppgaver og som protest mot inngrep i ytringsfriheten gjennom filmcensuren at undertegnede innbyr publikum til å fremvise for sine medlemmer de filmer som man av ovennevnte grunner ikke får se på kinematografene, arbeide for filmcensurens ophevelse og på annen måte å understøtte filmens folkeopplysning (Arbeiderbladet 23.05.1931).

Det kommer tydelig frem at foreningen formål er å utfordre Kinoloven, men en kan også se likehetsstrekk med filmklubbevegelsen i Europa, der det i tillegg til å ha et politisk budskap legges vekt på det kunstneriske aspektet med filmen. Ønske om å vise Sovjetisk og tysk film, ser vi også er vanlig blant de europeiske filmklubbene i løpet av 20-tallet, hvor de opererte som et alternativ for kinoene, på samme måte som Folkefilmforeningen her ønsker å gjøre. Dette kan tyde på at filmens status var i endring i landet. Det er en voksende filminteresse, som man igjen ser er bakgrunnen for oppstarten av den organiserte virksomheten på slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet, noe jeg vil komme tilbake til.

Folkefilmforeningen er ikke bare oppstarten på den første filmklubben i landet, men for en helt ny filmbevegelse. Filmen blir sett på med nye øyne. Denne forsøket på en filmklubbevegelse grunner i en frustrasjon mot filmsensuren i Norge.

Arnulf Øverland er i seg selv et eksempel på hvordan filminteressen i landet på denne tiden endret seg. Sigurd Evensmo skriver i *Det store tivoli* at Øverland selv hadde stått på talerstolen på Studentersamfundet på 20-tallet og uttrykt sitt forakt over filmen. Han mente på dette tidspunktet at filmen representerte et ideelt lavmål for publikum ([1967] 1992:160). I sin bok *Kapitalen og Åndsarbeid* fra 1927, skrev han også at filmen antagelig ikke var noen ”direkte øyeblikkelig trussel mot vår kultur”, men den kunne komme til å trekke barna til seg og ødelegge dem og da ”ville det litterære publikum miste sine rekrutter, og slik ville filmen etterhånden nok kunne virke drepande på teater og litteratur” (Øverland 1927 ifølge Dahl 1998:140). At det var Øverland som stod frem som formann for *Folkefilmforeningen*, kom derfor som en overraskelse på mange (Dahl 1989:140).

Folkefilmforeningens første visning fant sted i teatersalen i Bøndernes hus i Oslo. Det var en lukket filmklubb-visning av den sovjetiske opplysningsfilmen *Abort* (Gregorij Lemberg, 1924). Filmvisningen ble en suksess, men dagen etter satte en artikkel i Arbeiderbladet søkelyset på om filmvisningen var lovlig. Filmcensuren mente den var ulovlig og politiet ble

satt på saken. Under visningen av *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Piel Jutzi, 1929), grep politiet inn (Iversen, G 1993:11).

Dommen mot Folkefilmforeningen, resulterte i at det ble umulig å provosere med offentlige filmvisninger som enten hadde blitt forbudt eller ikke forevist av Filmkontrollen. Rettsaken mot Folkefilmforeningen satte en midlertidig stopper på forsøk på å utfordre kinoloven og sensuren i Norge. Det satte også en stopper på flere forsøk på å etablere filmklubber i landet, helt frem til etterkrigstiden (Iversen, G 2013:159).

3.3 Andre akt: Etterkrigstiden

Etter rettssaken mot Folkefilmforeningen, tok det tid før det kom et nytt forsøk på å starte en norsk filmklubb. En av de mest selvsagte grunner til dette var andre verdenskrig, sammen med kinoloven av 1913. Det er interessant hvordan det etter krigen vokser frem en stor filmglede i landet. Evensmo skriver at ”nest etter kringkasting og presse ble filmen det massemedium som mest umiddelbart gjenspeilte befrielse” ([1967] 1992:153). Videre beskriver han 1946 som det tredje merkeåret i filmens og kinoens historie i Norge så langt. Det første var i 1913 med kinoloven og det andre i 1917 med opprettelsen av Kommunale Kinematografers landsforbund. 1949 beskrives som det tredje merkeåret fordi det kom en ny satsning på nasjonale kulturverdier etter krigen og de norske myndighetene erkjente for første gang at det var en nasjonal kulturoppgave å støtte norsk filmproduksjon (Evensmo [1967] 1992:254). I samme periode vokser det frem nye filmklubber i landet. Grunnen til dette kan være at film igjen ble tilgjengelig og folk glede seg over det.

Det hele startet med at det på lederplass i *Filmjournalen* i 1946, blir stilt et retorisk spørsmål: *Skal vi danne filmklubber?* (*Filmjournalen* 1946:3). Artikkelen tar utgangspunkt i filmklubbevegelsen i Frankrike. Her hadde unge mennesker som beskrives som virkelige filmvenner med en brennende interesse for film som kunstart ønsket å få større kunnskap om film ved å se og diskutere visse klassiske kunstverk de av forskjellige grunner ikke hadde fått sett og opplevd tidligere. Frankrike hadde i følge artikkelen allerede 50 filmklubber på denne tiden. Klubbene hadde en kulturell karakter og de foretrakk å se ”den nye kunstarts unge klassikere”, men også andre filmer, så lenge det holdt seg innenfor et ”kunstnerisk forsvarlig nivå”. Klubbene var her organisert under et forbund, som var en privat organisasjon, men de fikk også noe støtte fra staten. Forfatteren av artikkelen oppfordret til å starte slike

filmklubber i Norge. Han mente at det fantes tusenvis av unge mennesker i Norge som hadde denne type interesse for film, og han var overbevist om at eventuelle initiativtakere ville få tilhengere fra interesserte og filmbegeistrede norsk ungdom (*Filmjournalen* 1946:3).

Oppfordringen ble fulgt opp. Den første filmklubben i etterkrigstiden, *Norsk filmklubb* ble startet 26.juni 1947 og hadde medlemmer i alderen 18- 24 år. I november 1947 ble også *Oslo filmklubb* opprettet. De hadde medlemmer i alderen 14- 18 år. Begge disse Oslo- sentrerte filmklubbene var ”fan-orientert” og hadde England som forbilde, fremfor Frankrike som hadde blitt positivt fremmet i oppfordringen i *Filmjournalen* i 1946. Stjernedyrkelsen var tidvis viktigere enn selve filmen og i begynnelsen var det dette som holdt medlemmene i klubbene sammen (Iversen, G 1993:13). Oslo filmklubb ga også ut to nummer av organet *Film-Nytt* og her ble det informert om nye populære filmer som skulle komme og det ble gjengitt ønskebilder av filmstjerner, noe som bygger opp under inntrykket av at de var en svært fan-orientert klubb. Her opplyste de også om møtene de holdt, hvor det ble holdt foredrag om film, skuespillere og filmtekniske spørsmål (Iversen, G 1993:13). I 1949 skiftet imidlertid Oslo filmklubb fokus og i *Filmjournalen* informerer de om at deres nye motto ble ”For bedre filmer!”. Det ble forsikret om at dette ikke skulle forbli en tom frase. Nå skulle det arbeides iherdig med filmspørsmål (Syvertsen & Uvang 1949:18). Her ser vi at de begynner å etablere seg som filmklubber slik de er kjent fra de andre europeiske landene på denne tiden.

Skiftet av fokus ser ut til å komme fra en ny skikkelse i filmklubbmiljøet, Bror Mauritz-Hansen. Han ble med i Oslo filmklubb i 1948, og samme året skjer det et en kursendring blant filmklubbene i landet. Klubben begynner i større grad å holde foredrag og innledninger i forbindelse med filmvisningene, og det var dette som først og fremst skilte filmklubbene fra de ordinære kinoene. Bror Mauritz- Hansen hadde sterke meninger om hva en filmklubb burde være. I et intervju i *Akershus Amtstidene* i 1948 forteller han: ”Vi arbeider for å få opp interessen for filmen, fortrinnsvis de bedre filmene. Publikum ser ikke filmer og verdsetter dem. De går likegyldige fra den ene kinoen til den andre – for å glemme nye filmer. Filmen er en kunst og filmer er ikke verdt slik likegyldighet fra publikums side” (i følge Iversen, G 1993:13). Bror Mauritz- Hansen går her frem som en forkjemper for filmklubbenes oppgave som formidler av filmkunst.

I 1949 starter Bror Mauritz- Hansen filmklubben *Oslo Film-Cirkel*, som kommer til å bli en av de mest betydningsfulle filmklubben i denne perioden. Innledninger og foredrag blir

videreført inn i denne filmklubben, de starter også å tilby dette til andre og de informerer om dette i *filmklubbspalten* i *Filmjournalen* ”Oslo Film- Cirkels arbeidsutvalg opplyser at cirkelen tilbyr seg å holde foredrag og kåserier med filmfremvisninger til foreninger, gymnassamfunn og andre interesserte over hele Østlandet ” (Syversen, Uvang & Leiken 1949:26). Bror Mauritz- Hansen dro også rundt om i landet for å opplyse og oppfordre til filmklubbdrift. Senere ble han også en av pådriverne til oppstarten av *Norsk Filmsamfunn*, som senere bidro til å etablere Norsk Filminstitutt.

En av de andre mest betydningsfulle filmklubbene i denne perioden *Avant-Garde*, ble stiftet høsten 1950 av Olav Dalgard, som var en av mennene bak *Folkefilmforeningen* i 1931. Elsa Brita Marcussen kom også til å bli ett av styremedlemmene i filmklubben Avant-Garde (Iversen, G 1993:14). Det er interessant å se en sammenheng med den franske impresjonismen som filmklubbene ble født inn i på begynnelsen av 20-tallet. Avant-Gardes formann, Olav Dalgard, forteller i filmklubbspalten i *Filmjournalen* står at ”Idéen til foreningen stammer fra Paris” (Lund 1950:18 -22). Han hadde vært på besøk på filmmuseet og biblioteket i Cinematheque Francaise den sommeren, og hadde der fått anledning til å se avant-gardefilmer, som var relativt utilgjengelig i Norge. Dette hadde inspirert han til å starte den nye filmklubben, og hensikten til den nye klubben skulle nettopp være å ”samle filminteresserte slik at de får anledning til å titte på filmer som de ellers ikke ville hatt sjanse til å se på kinoen” (Lund 1950:18-22). Videre står det i spalten at klubben skulle være åpen for kunstnere og kunstinteresserte, studenter og pedagoger og andre. Klubben kom også til å ha et samarbeid med den andre store klubben i byen, Oslo Film- Cirkel (Lund 1950:18-22). I *Filmjournalen* står det også at Bror Marutiz- Hansen tidvis hadde innledninger og foredrag til filmvisningene til Avant-Garde (Lund 1950a:18-19). Dette samarbeidet blir forsterket våren 1951 når Bror- Mauritz- Hansen, daværende formann for Oslo Film-Cirkel, skal ut på militærtjeneste. Klubbene beslutter da å slå seg sammen for en periode, og de danner den nye klubben *Ny Film* (Lund 1951:12). Det er interessant å se likheten i grunnlaget for *Avant-garde* filmklubb og det som beskrives som grunnlaget for den første kjente filmklubben i Frankrike med Louis Delluc i spissen. Å se film som en kunstart blir her like sentralt som det var i Frankrike.

Gjennom *Filmjournalen* i januar 1951, kan vi lese om de høye ambisjonene formennene i klubbene har, med overskriften *Filmklubbformennenes nyttårsønsker*. Olav Dalgard i Avant-Garde ønsker seg et eget filmmuseum i Norge, Bror Mauritz-Hansen i Oslo Film-Cirkel

ønsker at det Det Norske Filmsamfunnet skal komme i gang, klubben har også behov for større lokaler (*Filmjournalen* 1951:22). Filmklubbene og smalfilmklubbene gjør det svært bra i 1951, og det blir informert om nye filmklubber gjennom filmklubbspalten i *Filmjournalen*. Utenfor Oslo blir blant annet *Ås Musikk- og Filmklubb* dannet (*Filmjournalen* 1951a:22) og *Stavanger-gymnasistenes Film-Cirkel* (*Filmjournalen* 1951b:3). Dette tyder på at det går bra for filmklubbene i landet dette året. Det er uvisst hvordan de denne gangen ikke ble berørt av kinoloven. Det at filmklubbene året etter ser ut til å dø ut, er med dette utgangspunktet svært overraskende. 1952 blir et skjebneår for den tidlige filmklubbvirksomheten. Siste filmklubbspalten i *Filmjournalen* ser vi våren 1952 og hovedstadens filmklubber synes å dø ut. Grunnen til dette kan ha vært at filmklubbvirksomheten var svært sentrert rundt få personer, som for eksempel Bror Mauritz- Hansen, Elsa Brita Marcussen og Olav Dalgard. Året før blir det også nevnt i *Filmjournalen* at de fleste klubbene i landet sliter med dårlig økonomi (Lund 1951a:19). Som det senere kommer frem, var også tilgangen på film et stort problem for de tidlige filmklubbene.

De tidlige forsøkene på filmklubbvirksomhet fra 30-tallet og til begynnelsen av 50-tallet bygget på ulike premisser, frem til Oslo Film- Cirkel og Avant-Garde stod i spissen for å vise film som en kunstform. Det var dette de nye filmklubbene på 60-tallet og formålet til Norsk filmklubbforbund bygget på. Det kan også trekkes linjer helt tilbake fra grunnlaget for etableringen av de første filmklubbene i Frankrike, som også bygger på begrepet om kunstfilm. Et politisk engasjement, noe likt det man ser i *Folkefilmforeningen* i 1931, ser man også igjen i den organiserte virksomheten på 70-tallet, når de største filmklubbene radikaliseres. Det blir flere år i Norge uten aktive filmklubber, før det på 60-tallet bygges opp noe som blir en solid organisert, landsomfattende filmklubbvirksomhet.

3.4 Den organiserte filmklubbvirksomheten

De organiserte filmklubbene kommer i gang i det som kalle den andre fasen i norsk filmhistorie når ”gullalderen” er over. Fjernsynet fikk sitt inntog i 1960 og kinobesøket gikk drastisk ned (Evensmo [1967]1992:312). På dette tidspunktet fikk vi en enorm økning i antall filmklubber. Dette tyder på at filminteressen fortsatt var like stor, om ikke større. Den hadde bare flyttet seg til andre steder, fra kinoen til fjernsynet og filmklubbene. Det er interessant å se hva slags vending det politiske tar ved nedgangen i kinobesøket. Det skjer en økende bevissthet om film som kunstart, med en annerkjennelse av regissører som Bergman og

Resnais. Dette førte til at filmens kulturelle prestisje hadde økt, og etter hvert innså de nødvendigheten av å støtte såkalt kvalitetsfilm, som ikke hadde stor sjanse på de kommersielle kinoene. Resultatene av dette får man se i årene rundt 1970 (Asbjørnsen & Solum 1998:128).

Da *Norsk Filminstitutt* i 1959 fikk de kommunale kinoene til å positivt gå inn for filmklubbdrift kom det store vendepunktet. Dalgard og Marcussen fortsatte å være sentrale personer i filmklubbvirksomheten i landet, først og fremst gjennom opprettelsen av *Norsk Filmsamfunn*. Tanya Pedersen Nymo skriver i *Under forvandlingens lov: Norsk filminstituts historie* at en organisert filmklubbvirksomheten allerede i 1954 var et ønske. Et utvalg med Dalgard som leder, hadde foreslått at opplysningsvirksomheten kunne skje gjennom filmklubbvirksomheten (Nymo 2006:67). Norsk Filmsamfunn kan ifølge Pedersen Nymo ses på som en forløper til den organiserte filmklubbvirksomheten. Etter at de fleste filmklubbene døde ut i 1952 hadde filmklubbenes tiltak blitt absorbert av dette miljøet. Manglende tilgang på film skal ha vanskeliggjort filmklubbvirksomheten på 1950-tallet, i følge Pedersen Nymo (2006:28).

3.4.1 Norsk Filmsamfunn: Et nytt grunnlag bygges opp

Når de tidlige filmklubbene, som *Avant-garde* og *Oslo Film-Cirkel* døde ut vokste det frem en ny organisasjon; *Norsk Filmsamfunn* tar over mange av filmklubbenes funksjoner og de kom til å bli noe av grunnlaget for den organiserte filmklubbvirksomheten som ble etablert på begynnelsen av 60-tallet. Opplysning om film hadde i 1940 og 50-årene ligget hos noen få ildsjeler som hadde brukt mye tid og innsats på å spre kunnskap om film. Et arbeidsutvalg ble satt sammen for å utrede mulighetene for opprettelsen av et organ, dette bestod blant annet av Leiken Vogt og Bror Mauritz- Hansen, som ble formann for utvalget. Mauritz- Hansen fikk også senere med seg Carsten E. Munch, og brukte Olav Dalgard og Elsa Brita Marcussen som konsulenter. I februar 1951 ble det konstituerende møtet holdt (Iversen, G 1993:16), og formålet for sammenslutningen skulle være:

Norsk Filmsamfunn skal være et kontaktorganet for filmopplysningsarbeid i Norge. Det er Norsk Filmsamfunns oppgave å arbeide for at filmstudier blir tatt opp i skolene, i opplysningsorganisasjoner og hvor det ellers måtte være praktisk og å arbeide for å støtte tiltak som har til hensikt å skape bedre motsetninger for filmstudiearbeid (Lund 1951a:19).

I tillegg til å være en rådgivende funksjon for filmstudier og filmvisningsarrangementer, tok de også imot forespørsler om opprettelse av filmklubber (Iversen, G 1993:17). I Norsk

Filmsamfunns organ *Filmdebatt*, kan man i jubileumsnummeret lese om deres rolle i filmklubbvirksomheten, som hovedsakelig gikk ut på å skaffe til veie filmer til visning. Elsa Brita Marcussen skriver om hvordan mangel på tilgangen til spillefilmer var en utfordring. De hadde ikke kommet frem til en ordning med de kommunale kinoene for visning av spillefilmer. Dette gjorde at Norsk Filmsamfunn rådet grupper som ønsket å arrangere filmvisninger om å vise dokumentarfilmer og kortfilmer, ofte i samarbeid med den lokale kinoen (Marcussen 1961:28). Å få tilgang til film var en problematikk som fulgte filmklubbene fra 1950-årene og inn i 60-tallet, og det var en av grunnene for å etablere et eget organ, som bare kunne fokusere på filmklubbvirksomheten og anskaffelsen av filmer.

Norsk filminstitutt (NFI) ble oppretta ved stortingsvedtak 3.mai 1955, som en del av de statlige satsningene på film etter den andre verdenskrigen (Nymo 2006:44). Instituttet flyttet i 1956 inn i egne kontorlokaler i Kingos gate. Bo Wingård var sentral i opprettelsen av NFI og ble ansatt som den første filmarkivaren (Nymo 2006:48). Departementet utarbeidet i samarbeid med Wingård og styret i NFI midlertidige vedtekter for Norsk filminstitutt i 1958:

§1 Norsk Filminstitutt er opprettet etter stortingsvedtak av 3. mai 1955. Instituttet har hovedsete i Oslo og sorterer under Kirke- og undervisningsdepartementet.

§2 Som landets samlende filmmuseum og-arkiv har Norsk Filminstitutt til formål:

A. å samle, kategorisere og oppbevare film, filmbilder, filmmanuskript, trykksaker, filmmusikk og annet filmmateriale – først og fremst av norsk opprinnelse – som er av filmatisk og historisk interesse.

B. å sikre bevarelsen av kinomateriell og filmteknisk utstyr av historisk verdi

C. drive bibliotek for filmlitteratur

D. å gjøre materialet tilgjengelig og spre kjennskap til film (Nymo 2006:55).

Allerede her kan man se hvordan NFI kom til å bli en viktig aktør for filmklubbene, ved å *gjøre materiale tilgjengelig og spre kjennskap til film.*

I 1959 skjer det et gjennombrudd for oppstarten av den organiserte filmklubbvirksomheten. Styret i NFI hadde ved flere anledninger diskutert opprettelsen av en filmklubbvirksomhet i landet og ved siden av Norsk Filmsamfunn og Elsa Brita Marcussen kom en betydelig innsats fra Rolf Hofmo, som var initiativtager. Han var sjef for Statens ungdom- og idrettskontor og Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL) representant i NFI (Nymo 2006:69). Hofmo startet planleggingen av en organisert filmklubbvirksomhet, i samarbeid med Bo Wingård, KKL og statens ungdomsråd. Det mest avgjørende var dialogen med KKL, siden all fremtidig filmklubbvirksomhet måtte skje i overenskomst med de kommunale kinoene. Dels av hensyn til lovlig filmfremvisning, og til dels av hensyn til kommunenes

visningsløyver. Beslutningen ble tatt på et styremøte i mars 1959, hvor Hofmo la frem et forslag til hvordan filmklubbvirksomheten kunne organiseres, og styret vedtok dermed å sette ned en komite for å utrede spørsmålet nærmere (Nymo 2006:69). I denne komiteen satt blant annet Elsa Brita Marcussen og Wingård var sekretær. ”Komitéens innstilling med forslag til mønstervedtekter ble fremlagt for styret for Filminstituttet august 1959. Forslaget ble deretter lagt frem på KKLs landsmøte høsten 1959, og KKL vedtok å støtte filmklubbvirksomheten” (Nymo 2006:69). De endelige bestemmelsen kom 1.juni 1960 (Nymo 2006:70), og i mønstervedtaket het det at filmklubbenes mål var:

(...) Fremme interessen for film som kunststart og som opplysnings- og underholdningsmedium; bruke film som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel; fremme studiet av filmkunnskap, dvs. Vurderingen og forståelsen av film (...) (Kortner 1993:19)

Nå var det NFI som hadde det overordnede ansvaret for filmklubbene i landet, og alle klubber måtte registreres og godkjennes av dem. KKL ble også en viktig støttespiller ved at de oppfordret de kommunale kinoene til å samarbeide med filmklubbene ved å låne ut sine kinolokaler gratis den tiden det vanligvis ikke ble vist kino. I filmopplysningens ånd ble også filmklubbene i rettleidingen fra 1960 oppfordret til å lage studieringer og NFI ble dermed medlem av Samnemda for studiearbeid, og ved det kunne filmklubbene søke tilskudd til arrangementer og breviskolestudier (Nymo 2006:71).

Først ut etter at NFI 1. juni 1960 hadde lagt frem sine retningslinjer for drift av filmklubber, var Oslo filmklubb som hadde sitt konstituerende møte den 16. September 1960. Tallet på antall filmklubber i landet gikk derfra raskt opp. I løpet av 1960-61 ble det etablert filmklubber i Bergen, Drammen, Eidanger, Horten, Kristiansand, Kristiansund, Molde, Narvik, Oslo, Tromsø, Trondheim, Tønsberg og Ålesund (Nymo 2006:71). Allerede i 1962 var det registrert 18 klubber i landet, med over 5000 medlemmer (Kortner 1993:19).

Det er interessant å se hvordan dette formålet til filmklubbvirksomheten og retningslinjene de fikk kan sammenlignes med de argumentene som legitimerte kinodriften allerede fra 1913, ved at filmklubbene blant annet skulle fremme film som opplysningsmedium og fremme studiet av filmkunnskap. Dette kan minne om den samme public service-tankegangen som tidligere var brukt om kinovirksomheten i landet.

3.4.2 Filmklubbenes og NFIs ansvar og oppgaver

Ansvar for den nye filmklubbvirksomheten lå fra 1959 hos Norsk Filminstitutt, men komiteén hadde lagt retningslinjer for filmklubbvirksomheten. Komiteen uttalte at ”det mål filmklubbvirksomheten må sette seg er å skape forståelse for verdifull film, og det kan ikke være tvil om at slikt arbeid må være et viktig ledd i bestrebelse for å høyne filmnivået på kinoene” (Nymo 2006:70). Det ble også lagt vekt på at det skulle holdes innledninger og lages programhefte, videre burde programmene bestå av ”kunstneriske fremragende film som kanskje hadde hatt begrenset distribusjon, filmhistoriske milepæler, eksperimentbetont eller eksotisk film, filmer som kunne skape diskusjon og filminteresse og etter hvert serier med filmer fra én regissør, eller rundt et tema” (Nymo 2006:70). Klubbene ble her brukt som en forlengende arm ut til distriktene for NFI. Forutsetningene for filmklubbene var at det bare kunne være én klubb i hver kommune og kun medlemmer hadde adgang med aldersgrense på 16 år for medlemskap. Klubbene måtte være ikke-kommersielle, og følgene av dette var blant annet at de slapp å betale den daværende kinoskatten (Kortner 1993:19). Det var avgjørende for filmklubbenes økonomi å unngå denne skatten (Nymo 2006:71). NFIs oppgaver ovenfor filmklubbene var blant annet å skaffe til veie filmer som filmklubbene kunne vise. Dette gjorde de i samarbeid med utleiebyråene, hvor de fikk frigitt en rekke klassikere som var deponert i arkivet (Kortner 1993:19). KKL bidro også med å gi instituttet økonomisk støtte til å gi ut orienteringshefter om filmene. Disse heftene ble skrevet av norske filmkritikere (Nymo 2006:71).

Filmklubbene kunne leie filmklassikere deponert av byråene til en god pris, med den forutsetningen at det ikke lenger var mulig å tjene penger på disse filmene på det ordinære kinomarkedet. Tilbudet på deponert film ble etter hvert lite, da det var vanskelig å få frigitt filmer fra byråene, og filmene som instituttet hadde i sine arkiver ble også stadig mer slitt. Det hjalp heller ikke når nitratfilmen ble tatt ut av sirkulasjon i løpet av 1960-tallet på grunn av brannfaren ved visning (Nymo 2006:73). NFI begynte å låne filmer fra *Den Internasjonale Sammenslutningen* av arkiver, som medførte at filmklubbene fikk tilgang til mer film fra Sverige, Danmark, Storbritannia og Belgia, men tilbudet var fortsatt begrenset (Nymo 2006:72). Filmklubbene syntes også at det var uholdbart at Filminstituttet måtte søke KKL om å få vise film som var av kommersiell interesse, altså all ny film (Nymo 2006:73).

Mangelen på nye filmkopier førte til at de store klubbene i Bergen, Oslo og Trondheim startet et programsamarbeid med en viss egenimport av film i 1966/67 (Kortner 1993:20). Trondheim filmklubb hadde allerede forsøkt å importere film fra andre lands arkiver, men

hadde blitt stanset av Wingård fra NFI som gjorde dem oppmerksom på at dette ikke var tillat (Nymo 2006:72). Det er uvisst hva som nå gjorde at de ikke stanset denne nye egenimporten, men det kan ha bakgrunn i at NFI hadde innsett sin manglende evne til å selv tilby filmklubbene nok film. Bergen filmklubb, Oslo filmklubb og Trondheim filmklubbs samarbeid om import på begynnelsen av 1960-tallet, ses på som en direkte foranledning til opprettelsen av Norsk filmklubbers forbund (NFF) (Kortner 1993:20).

3.4.3 Opprettelsen av Norske filmklubbers forbund

I oktober 1968 ble *Norsk filmklubbers forbund* etablert og forbundet skulle være:

(...) sammenslutningen av norske filmklubber. Forbundet arbeider for klubbenes virksomhet lokalt og sentralt. Norsk filmklubbforbund skal drive informasjonsarbeid om film og filmpolitiske spørsmål. Det skal arbeide for økt studievirksomhet i klubbene. Forbundet skal sikre klubbene bred tilgang på film, bl.a. gjennom egen import. Det skal arbeides for alternativ produksjon og distribusjon av film (Kortner 1993:20).

Opprettelsen av et egen forbund for filmklubbene i Norge ga stor inspirasjon for oppstart av filmklubber rundt om i landet. Dette kunne man spesielt se på mindre steder hvor det kunne være mangel på ordinær kinodrift. Opprettelsen av forbundet førte også til sterkere samhold mellom klubbene. Det ble organisert landsmøter hvor de ulike filmklubbene fikk mulighet til å diskutere seg i mellom om felles oppgaver og utfordringer (Kortner 1993:20).

Forbundet var frem til 1977 sterk tilknytning til Norsk filminstitutt. Der hadde de kontorer og hovedparten av utgiftene ble finansiert av instituttet. Ved bevilgning fra Norsk kino- og filmforbund kunne forbundet også holde deltidsansatte som hadde som oppgave å drive med informasjonsarbeid, og å være sekretærer for styret. Denne formen for finansiering hadde som konsekvens at det formelle ansvaret for disposisjonene fortsatt lå oss Norsk filminstitutt (Kortner 1993:20). Dette var problematisk, spesielt i en periode hvor NFI blant annet slet økonomisk. Norsk filmklubbers forbunds eget medlemsblad *Filmklubba*, melder i 1978 om krise i NFI. Instituttet hadde over lang tid hatt for få resurser til å ivareta sine mange oppgaver, noe filmklubbene hadde merket seg ved at tilbudet av film hadde gått kraftig tilbake de siste årene. Muligheten for at utlånet av film ble helt stoppet var tilstede (*Filmklubba* 1978b:2). Forholdet mellom NFI og Norsk filmklubbers forbund var også problematisk ved at de hadde identiske adresser og telefonnummer, noe som bidro til å skape forvirring blant filmklubbene med henhold til forholdet mellom NFI og NFF. Dannelsen av *Norsk filmklubbers forbund* ble aldri ledsaget av en diskusjon om hvilke status

organisasjonen skulle ha i forhold til NFI. Forbundet hadde i sin ti år lange levetid fått størsteparten av sine driftsmidler fra NFI, og hovedansvaret med disponering av disse midlene hadde vært uklare (*Filmklubba* 1978a:1). Begge partene så på dette som et problem, og det ble bestemt at forbundet skulle søke om å få direkte statsbevilgning til driften, og at forbundet skulle bli filmklubbens ansvarlige organ sentralt. Forbundet fikk et travelt 10-års jubileumsår i 1978, men de feiret ved å markere sin selvstendige stilling som filmklubbens organisasjon. De ble enige med NFI om en klar ansvarsfordeling, og de ble tatt opp som medlem i det sentrale ungdomsarbeidet og dermed ble økonomien forbedret (*Filmklubba* 1978:1). Dette bidro til at forbundet ble statsfinansiert og det la grunnlaget for selvstendig drift. Etter dette ble Norsk Filminstitutt's hovedoppgave i henhold til filmklubbene å fremskaffe klassikere som da forbundet skulle formidle ut til filmklubbene rundt om i landet. I 1978 flyttet det etablerte forbundet seg i egne kontorer i Oslo (Kortner 1993:20).

Etter organiseringen av filmklubbene i Norge var det en enorm økning i antall filmklubber i landet. Problemet var fortsatt, som på slutten av 50-tallet, at mange filmklubber var svært personbasert, og derfor ble mange filmklubber nedlagt når ildsjelene forsvant. Som et eksempel var det kun 10 av de 30 filmklubbene som var blitt registrert i begynnelsen av 60-tallet som fortsatt var aktive i 1967 (Nymo 2006:71). Filmklubbene i de største studentbyene Oslo, Trondheim og Bergen var stabile og videre vil den historiske fremstillingen begrenses til disse filmklubbene.

3.5 Flaggskipene: Oslo filmklubb, Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb

Tyngdepunktene i den norske filmklubbvirksomheten vil man i de store historiske trekkene se at ligger i Oslo, Bergen og Trondheim. Johan A. Haarberg, tidligere styreformann i NFK skriver om posisjonen til de tre filmklubbene i forordet "På vei" i *Filmklubb for alltid – glimt fra filmklubbens historie*:

En del av klubbene, særlig knyttet til studentmiljøet ved de høyere utdanningsinstitusjonene har bygget seg opp til å bli viktige lokale kultursentra med betydelig medlemsoppslutning. Her finner vi filmklubbevegelsens absolutte flaggskip, med betydelige ringvirkninger i resten av miljøet (Haarberg 1993:5).

Gjennom tidene har filmklubbene i disse byene vært de største. Grunnen dette er første og fremst deres sterke tilknytning til studentmiljøene i de største universitetsbyene. Gjennom

årene har de også sporadisk samarbeidet om import av film, noe som vil si at de også har hatt en påvirkning på hverandre når de kommer til filmvalg. De arbeidet også sammen for opprettelsen av et eget forbund for filmklubbene i landet. Selv om disse tre filmklubbene har mye av det samme utgangspunktene drives de forskjellig. Videre vil jeg sammenligne historien til de tre klubbene for å se trekk i utviklingen; hvordan de påvirkes av sentrale bestemmelser i forbundet, men også film-og medieområdet generelt.

3.5.1 Introduksjon til Oslo filmklubb

I motsetning til Bergen og Trondheim, hvor de største filmklubbene fra 60-tallet fortsatt eksisterer, skjer det et skifte i Oslo. Oslo filmklubb, som ble etablert på 60-tallet, legges ned på begynnelsen av 90-tallet få år etter at Blindern filmklubb blir etablert. Blindern filmklubb overtar etter hvert Oslo filmklubbs plass som den mest betydningsfulle og største filmklubben i Oslo. Som Haaberg skriver: ”Samtidig er Blindern filmklubb nå i ferd med å overta den viktige rollen som Oslo filmklubb spilte i hovedstadens filmmiljø på 60-og deler av 70-tallet” (1993:5). Derfor blir begge filmklubbene tatt med i denne historiske fremstillingen.

Oslo filmklubb hadde sin første visning 24. september 1960. I følge Pauline Aasarød sin artikkel ”Fra Oslo filmklubbs historie”, i jubileumsheftet til NFK *Filmklubb for alltid*, var Oslo filmklubb den første filmklubben som ble startet opp etter at NFI 1. juni 1960 hadde lagt frem ”Retningslinjer for drift av filmklubber i Norge” (Aasarød 1993:25). I artikkelen ”Vi ventet hele tiden på å bli stoppet” i Blindern filmklubbs programhefte våren 1991, har Ivar Magnussen, daværende leder i Blindern filmklubb, intervjuet Bredo Greve, tidligere medlem i Oslo filmklubb. Filmklubben skal ha vokst ut fra Filmutvalget ved Det Norske Studentersamfund, som ble opprettet høsten 1959, og de neste filmvisningene ble holdt semesteret etter. Allerede på sein-høsten i 1960 var arbeidet med å starte en ny filmklubb slutført, og ut fra Filmutvalget vokste Oslo filmklubb (Magnussen 1991:8).

Studentersamfunnets Filmutvalg ble startet opp med initiativ fra Arnljot Berg og Erik Pierstorff. Våren, samme år, startet de sine filmvisninger på Høyres hus og på Kroa i Storgata i Oslo (Aasarød 1993:26). Filmutvalget fikk i løpet av kort tid et godt besøk på sine filmvisninger med Studentersamfundet i ryggen, som på den tiden var en meget prestisjetung organisasjon i byen. Dette gjorde at kinematografene ønsket å få fortgang i prosessen med å

starte en filmklubb i Oslo slik at de til en viss grad kunne få kontroll over virksomheten (Aasarød 1993:26). Dette var året etter komitéarbeidet med NFI og det kommunale kinematografers landsforbund, hvor initiativet til en organisert filmklubbvirksomhet hadde blitt tatt.

Kinodirektør i Oslo, Arnljot Engh, satt selv i arbeidsutvalget for en filmklubb i Oslo sammen med Elsa Brita Marcussen (Norsk Filmsamfunn), Odd Bang Hansen (Norsk Filmkritikerlag), John Berg (Samnemda for Studiearbeid), Øyvinn Semmingsen (Norsk Filminstitutt), og Eirik Pierstorff (Studentersamfundets Filmutvalg). Utvalgets arbeid ledet frem til et konstituerende møte i teatersalen til det Norske teateret 16. September 1960. Filmutvalget hadde satt opp program for høsten 1960, og den nystiftede Oslo filmklubb overtok dette (Aasarød 1993:26).

Oslo filmklubbs sterke tilknytning til studentene i byen illustreres ved at filmvisningen ble holdt på Saga Kino kl. 14:30 på lørdager og det ble raskt slutt på forelesningen til universitetet som startet på samme tid (Aasarød 1993:27). Etter hvert som størsteparten av universitetet flyttet seg opp på Blindern, mistet de etter hvert kontakten med studentmassen, ettersom de holdt på sitt lokale nede i sentrum (Magnussen 1991:8). Det at Oslo filmklubb ble nedlagt på begynnelsen av 90-tallet mens Blindern filmklubb blomstret opp og fikk høye medlemstall i samme tidsrom, kan ha noe å gjøre med at det igjen ble en filmklubb i Oslo med sterkt tilknytning til studentmassen.

Oslo filmklubbs historie kan deles opp i fire epoker. 1.) frem til Palassrevolusjonen i 1965, 2.) frem til radikaliseringen i 1970, 3.) "Filmen i folkets tjeneste" 4.) Fra slutten av 70-tallet: flere alternative filmtilbud opprettes i hovedstaden. Klubben bidrar delvis til dette, men klarer ikke selv å omstille seg (Aasarød 1993:26).

3.5.2 Introduksjon til Bergen filmklubb

Bergen filmklubb er en av de eldste nålevende filmklubben i Norge. I Bergen filmklubbs programhefte for 50 års jubileet i 2011 står det i artikkelen "Vi kom, vi viste, vi vant. Bergen filmklubb 1961-2011" at filmklubben ble stiftet i 1961 med følgende formålsparagraf:

- A. Fremme interessen for film som kunstart og som opplysnings- og underholdningsmiddel.*
- B. Bruke filmen som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel.*
- C. Fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurderingen og forståelsen av film. (Bergen filmklubb 1961-2011. Høsten 2011: 2011:4)*

Her kan man se at formålet er bygget på det samme som det overordnede formålet til den landsomfattende filmklubbevegelsen. I artikkelen ”1961- 1991: Filmklubbens speilinger” skrevet av Øystein Hauge i Bergen filmklubbs programhefte i anledning 30-års jubileet i 1991, står det at opprettelsen av klubben skal ha skjedd under et foredrag i regi av Elsa Brit Marcussen med tittelen ”Film- underholdning, opplysning og kunst”, og under foredraget sendte noen rundt en liste hvor man kunne bli medlem i Bergen filmklubb. Like etter dette blir det holdt et konstituerende møte og ved utgangen av tiåret har Bergen filmklubb 500 medlemmer (Hauge 1991:7).

Et filmklubbengasjement kan spores lenger tilbake også i Bergen. Agnar Mykle ses på som filmklubbens stamfar, ved at han våren 1948 på et møte i Studentersamfunnet i Bergen foreslo en opprettelse av filmklubb i foredraget ”Film – den tiende muse”. I kjølevannet av dette dukket ”Filmens venner” opp, som var et lukket samfunn begrenset til 40 medlemmer med utvalgte smalfilmere, filmanmeldere, journalister og andre filmkjennere. De skal ha fått tillatelse av daværende kinosjef i byen, Wespestads, til å vise noen kvalitetsfilmer etterfulgt av diskusjon (Hauge 1991:7).

I likhet med de andre filmklubbene som ble etablert i dette tidsrommet var programmet basert på filmer deponert ved NFIs arkiv. Filmene de fikk vist gjennom dette importsamarbeidet med Oslo –og Trondheim filmklubb var blant annet *Repulsion* (Roman Polanski, 1965), og *Sannhetens øyeblikk* (Francesco Rosi, 1965). Ellers var programmet i Bergen filmklubb den første tiden preget av at de vokste frem en ny bølge innen filmkunsten, først og fremst i Frankrike og USA, men også Tyskland (Hauge 1991:8). Denne bølgen av å oppfatte film som kunst, ser ut til å ha hatt en sterk påvirkning på alle de tre filmklubbene i denne perioden.

3.5.3 Introduksjon til Trondheim filmklubb

Trondheim filmklubb blir i likhet med de to andre klubbene etablert i studentmiljøet i samme periode. I artikkelen ”Filmklubben feirer seg selv” i forbindelse med Trondheim filmklubbs 30 års jubileum i 1990 skriver Guri Rønning at filmklubben ble født i Studentersamfunnet i Trondheim på en såkalt eksenteraften hvor store kulturspørsmålene ble diskutert. Disse kveldene passet bra til filmvisning, og daværende kultursjef i styret ved Studentersamfunnet la det praktiske til rette for oppstarten av Trondheim filmklubb 17. September 1960 (Rønning

1990:38). Mer informasjon om oppstarten til filmklubben finner man i hovedoppgaven til Guri Rønning fra 1995 ved navnet *Filmklubbens vaapendragere: Trondheim Filmklubb 1960-1993*. Trondheim filmklubb skal ha revet seg løs og opptrådt som egen organisasjon uavhengig av Studentersamfunnet i Trondheim allerede våren 1961 (Rønning 1995:27). Det ser ikke ut til at filmklubben hadde sin egen formålsparagraf på dette tidspunktet, men de første programheftene inneholder egne programerklæringer. Her blir det blant annet lagt vekt på erkjennelsen av filmkunsten og hvor stor innflytelse den har. Deres mål skulle være å skape et filmbevisst publikum (Rønning 1995:28).

De startet med fire visninger hvert semester i Storsalen på Studentersamfunnet, med en nokså anonym tilværelse. Det tar seg opp utover på 60-tallet – de flytter inn til byen og får et større program og høyere medlemstall. Toppen skal ha vært høsten 1968 med et medlemstall på over 1300, med besøksrekord på visningen av *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), hvor 745 møtte opp for å se filmen. Denne rekorden skal ikke ha blitt slått før 20 år etter ved visningen av *Down by Law* (Jim Jarmusch, 1986), med et besøkstall på 774 (Rønning 1990:39).

3.6 Filmklubbene radikaliseres

På samme tid som NFF blir selvstendig skjer det en radikalisering av filmklubbene i landet. Ved inngangen til 1970-årene treffer det en venstreradikal bølge over filmklubbbevegelsen i landet, som i kulturlivet for øvrig (Nymo 2006:101), dette kommer tydelig frem i medlemsbladet:

Filmklubbene har i de senere år ført en mer aktiv og kritisk programpolitikk enn tidligere. Før så man ofte filmklubbene som et kino- supplement, et forum for den "seriøse" delen av publikummer, og den formidler av filmhistoriske klassikere. Radikaliseringen av ungdomsbevegelsen på slutten av 60- tallet hadde mange motiver og årsaker som ikke skal behandles her. En kjensgjerning er det at filmklubbbevegelsen også forandret (utviklet) sitt aktivitetsområde(r), og dette i radikal retning. Dette skjedde parallelt (om ikke like raskt og entydig) både lokalt og i den enkelte klubb og sentralt på styringsplan i Norske Filmklubbers Forbund (NFF). Større vekt ble lagt på filmens sosiale og samfunnsmessige betydning. Til dels forandret de gamle filmklubbaktive sitt syn på filmens betydning og muligheter, i tillegg kom nye mennesker inn i bevegelsen og forandret dens karakter. EF-kampen tydeliggjorde kanskje best av alt hvilke muligheter filmklubbene har i politisk engasjement (Filmklubba 1977:1).

Fra begynnelsen av 60-tallet programmerte filmklubbene visningene rundt enkelte sentrale regissører, land og epoker. I følge Nymo skal det allerede fra før "det røde kuppet" ha vært en

voksende interesse for ikke-vestlige film, og ukommersiell film. Mye av årsaken til denne vendingen i filmklubbvirksomheten kom av at medlemmene i de største klubbene var studenter som ønsket å se filmer som grep inn i den politiske debatten. Den dominerende oppfatningen etter 1970 var at all film var politisk film, sett i et marxistisk perspektiv (Nymo 2006:102). Radikaliseringen fører med seg endringer i hva filmklubbene ønsker å nå ut med og kunstartbegrepet sto ikke lenger like sentralt og filmens sosiale og samfunnsmessig betydning vektlegges i større grad. Dette gjaldt ikke bare de enkelte filmklubbene i landet, NFF var også sterkt påvirket av den venstreradikale bølgen. Under deres landsmøte i 1970 ble det vedtatt at hovedvekten fra nå av skulle ligge på politisk og samfunnsengasjert film. Oslo filmklubb gikk i spissen for det såkalte ”røde kuppet” med støtte fra de andre store klubbene som Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb, men i ulike grad og entusiasme, som jeg vil komme tilbake til.

Mens filmklubbene beveget seg bort fra å dyrke filmen som kunstart, møtte det øvrige filmmiljøet fjernsynets ankomst på flere andre måter, dels med storfiler og dels ved en mer lavmælt utforskning av filmen som kunstart. Henrik G. Bastiansen og Hans Fredrik Dahl skriver om denne endringen i *Norsk Mediehistorie*. Den dramatiske nedgangen i besøkstallet på kinoene hadde ført til en satsning på den kommersielle storfileren hvor hensikten var å styrke attraksjonskraft til kinoene. Parallelt foregikk det en motsatt bevegelse som dyrket film som kunstart, og gradvis vokste det frem et nytt kunstinteressert filmpublikum (2008:389). Det hadde skjedd en utvikling fra den klassiske folkeopplysningstanken og den moralske beskyttelsestanken som hadde vært grunnsteinen i den kommunale kinoen, over til et kulturpolitisk engasjement som la kunstnerisk kvalitet i første rekke. I årene rundt 1970 oppstår det en debatt omkring målene for den norske kino- og kulturpolitikken. Oslos kinosjef Arnljot Engh leverer i 1969 en begrunnelse for kommunal kinodrift i tidsskriftet *Film og Kino* hvor han understreker viktigheten av å styrke kvalitetsfilmen for *det selektive mindretall*, og foreslår at dette gjøres ved å ha egne studiokinoer der cineatistene kan se kunstart. Han argumenterer også for at den kommunale kinoen bør kunne vise filmer som ikke lønner seg. Dette kan man også se i KKLs rapport *Kinoen i dagens samfunn fra 1976* (Asbjørnsen & Solum 1998:128). Tanken var at filmen var et kunstverk med *en verdi i seg selv*, og befolkningen hadde krav på å ta del i det. For å sikre gjennomføringen måtte det kommunale systemet med sine kulturpolitiske forpliktelser, støtteordninger og kommunale subsidier. Denne holdningen dominterne de offentlige utredningene som fulgte kjølevannet i av 1960-1970-tallets filmpolitiske diskusjoner. Denne tankegangen kan i følge Asbjørnsen og

Solum kalles en *moderne public service*-tankegang, hvor lik tilgang, mangfold og kvalitet er hovedelementene (1998:131).

Mangfoldet i film og kino kommer blant annet frem i den andre strømmingen som vokste frem i norsk film på 1970-tallet. Gunnar Iversen skriver i *Norsk filmhistorie* at ”Flere norske filmskapere var opptatt av at det å lage film var en politisk handling, uansett hva slags film de ønsket å lage” (2011:240). Sosialrealismen vokste frem på midten av 70-tallet, med filmer som betonte de sosiale og politiske årsakene til problemene personene i filmene kom opp i, og filmuttrykket var nærmere dokumentariske enn dramatiske (Iversen, G 2011:140). Filmklubbene lå på en måte foran det øvrige filmmiljøet i landet. Ideen om film som kunstform var impulser som filmklubbene hadde fanget opp tiåret før, også tidligere hvis man regner med *Avant-garde* og *Oslo film-Cirkel* som forsøkte seg på filmklubbvirksomhet med film som kunst i fokus på 50-tallet. Filmklubbene innså tidlig at den radikale filmen ikke var publikumsvennlig, og de omdefinerte sitt budskap fra rundt midten av 70-tallet, når sosialrealismen i norsk film vokste frem.

3.6.1 Filmen i folkets tjeneste

Programmene til de tre filmklubbene fikk i en relativt kort periode en helt annen profil, og Oslo filmklubb gikk foran med parolen ”Filmen i folkets tjeneste”. Oslo filmklubb går den 13. desember 1969 gjennom det såkalte ”røde kuppet” (Nymo 2006:101). Filmklubben hadde på dette tidspunktet 1400 medlemmer, hvorav 33 stilte på generalforsamlingen, og 17 av disse stemte for det nye styret. Det oppsatte programmet ble forkastet og følgende serier ble presentert: ”Kortfilm – i borgerskapets eller arbeiderklassens tjeneste?”, ”Filmen avspeiler klassekampen”, ”Kampen mot imperialismen” og ”Lenin 100 år”. Billettprisene ble satt ned, og filmvisningene ble flyttet ut av Oslo Kinematografers lokaler (Aasarød 1993:30-31). Det er for meg ukjent hvor de flyttet på dette tidspunktet, men i programheftet for våren 1971 oppgir de at visningene holdes på Scala kino (*Oslo filmklubbs program* 1971).

Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb skal ha blitt påvirket av Oslo filmklubbs røde kupp. I Bergen filmklubbs jubileumsnummer fra høsten 1991 gjennomgår Øystein Hauge filmklubbens historie i korte trekk i artikkelen *1961-1991 Filmklubbens speilinger*. Bergen hadde fortsatt noen forsvarere av populærkulturen i styret, men i 1971 ble også denne filmklubben kuppet. En helt ny profil ble innført og slagordet ble her, som i Oslo, ”Filmen i

folkets tjeneste”. Filmer som stod på plakaten dette semesteret var blant annet *Jordens salt* (Herbert J. Biberman, 1954), *Dom kallar oss mods* (Stefan Jarl og Jan Lindkvist, 1968) og *Arbetare i EEC* (Pea Holmquist, 1971), alle eksempler på progressive filmer. Bergen filmklubb var ikke like ensformig i sitt program. Samme semesteret hadde de også satt opp *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957), med Elvis Presley i hovedrollen. Det ble imidlertid sterkt argumentert for at slike filmer var problematiske på grunn av sin mangel på å vise frem kampen mot borgerskapets undertrykkelse og handlingen var fjern for folk flest (Hauge 1991:10).

I Trondheim filmklubb var radikaliseringen tilstede, men noe mer indirekte enn i Bergen og Oslo. Høsten 1969 kan man ikke eksplisitt finne det nye politiske synet i målsetningene i programheftet. Derimot kommer det frem gjennom filmvalg og filmomtalen. Klubben hadde blant annet denne høsten en temaserie ved navn ”Politisk Film”, hvor en av filmene som ble vist var *Smelteovnenes time* (Octavio Getino og Ferdinand E. Solana, 1968). Det er ikke før i 1971 at den politiske orienteringen i klubben blir helt gjennomgående i programmet. I årsmeldingen fra 1971/72 forteller filmklubbstyret, i følge Rønning, at de har prioritert den politiske og radikale samtidsengasjerte filmen for å være et supplement til de kommersielle utleiebyråene og kringkastingen som utelot disse filmene. Våren 1972 viser Trondheim filmklubb kun filmer med politiske siktemål. Klubben ønsker også å få til debatter rundt temaene i filmene, men lykkes ikke med dette. I årsmeldingen kommer det frem at årsaken til dette var at de hadde lite med tid og lokalet de bruke var uegnet til diskusjon (Rønning 1995:31-32).

Selv om de tre filmklubbene alle har en radikal programpolitikk, gjennomføres det på ulike premisser og engasjement. Oslo filmklubb gikk sterkest ut, mens det i Bergen filmklubb fortsatt så ut til å være noen igjen i styret som kjempet for en mer liberal programpolitikk. Trondheim filmklubb skilte seg her ut ved at de var mindre direkte i hvordan de radikale filmene ble fremstilt, noe som kan tyde på at det ikke var like sterke stemmer som kom frem i denne filmklubben som i Oslo filmklubb og Bergen filmklubb. Den videre utviklingen for de tre filmklubbene er imidlertid ganske lik når det kommer til det synkende medlemstallet som blir et resultat av den radikale linjen.

3.6.2 Synkende medlemstall og liberalisering

I Oslo filmklubb gikk de hardest ut med sitt venstreradikale budskap i første semester etter kuppet og dette fikk store konsekvenser for medlemstallet. Det viste seg at mange av de 1377 medlemmene som ikke kom på generalforsamlingen ikke var like progressive. Filmklubben la seg derfor på en noe mildere politisk semesteret etter, men parolen ”filmen i folkets tjeneste” forble hovedfokuset i årene fremover (Aasarød 1993:31). I Trondheim filmklubb ble det også mer tydelig at deres publikum kanskje ikke var like politisk engasjerte som de som drev klubben, og de får en noe lik utvikling i besøkstall og medlemsoppslutning som i Oslo filmklubb. Allikevel forsøkte de opp til 1974 desperat å finne politiske lenker til filmer. Et eksempel her er visningen av *Dr. Caligaris kabinett* (Robert Wienes, 1920), hvor de forsøkte å vurdere filmen som en revolusjonær film, som skulle bevisstgjøre proletariatet (Rønning 1995:33). I Bergen filmklubb synker også medlemstallet dramatisk, men her blir også debatten i styret tilspisset da det fra før kuppet også var delte meninger om programpolitikken. Til tross for at filmene fikk frem de ønskede standpunktene til deler av styremedlemmene, ble filmene oppfattet som kjedelige i uttrykksformen (Hauge 1991:10). Tiden var moden for forandringer.

Det er tydelige likheter mellom Oslo filmklubb og Bergen filmklubbs nye programprofil, mens Trondheim går gjennom en periode med noe som kan minne om en identitetskrise. Oslo filmklubbs program for våren 1971, legges det frem hva slags endringer som har blitt gjort, og hva som nå er hovedmålet med programmet:

Oslo Filmklubb er et alternativ til den vanlige kinodriften ved å vise filmer som ellers ikke kommer til landet, og eldre filmer av spesiell interesse for medlemmer. Men Oslo Filmklubb har tradisjonelt vært svært eksklusivt med hovedvekten på filmer med et abstrakt tema og valgt filmer etter hovedsakelige estetiske vurderinger. Dette er ikke vår linje. Vi forsøker å gjøre filmklubben mindre eksklusiv og vi tror at vårens program er et nytt skritt i denne retningen (...) Filmen, som alle andre kunstarter, må sees i sin samfunnsmessige og altså historiske sammenheng. Ingen kunstner og ingen filmskaper kan leve og skape noe isolert fra det samfunn han lever i, og derfor vil kunstverket ha en politisk virkning ved at det agiterer for kunstnerens verdier og holdninger, og syn på samfunnet. Filmens muligheter til sterk påvirkning er velkjent og mye benyttet (Oslo filmklubbs program 1971:2).

De ønsket å være mindre eksklusive, men de klarte allikevel ikke å nå ut til ”folket”, de såkalte arbeiderne. De fleste medlemmene hadde fortsatt intellektuell bakgrunn (Aasarød 1993:23). Programmet er preget av skifter i takt med samfunnet ellers og begynnelsen av 70-tallet var preget av økt fokus på dagligdagse problemstillinger som boligmangel, distriktpolitikk og kvinnekamp. Dette gjenspeiles i programmet til Oslo filmklubb, ved at de blant annet viste *Strike* (Sergei M. Eisenstein, 1925), som innledning til temaet ”dagens

streikekamp” (Nymo 2006:102), antagelig et programvalg som var et forsøk på å nå ut til arbeiderne. De ønsket å belyse samfunns- og politiske problemstillinger, og filmene fungerte som en slags innledning til debatt. Tidvis kunne debattene være viktigere enn selve filmen (Aasarød 1993:31). Det går ikke lang tid før de begynner å ta mer tak i problemet med den ensidige og lille medlemsmassen, og de begynner å vise mer folkelige filmer som *Bussen* (Arne Skouen, 1961) og *Gategutter* (Arne Skouen, 1949), *Fant* (Trancred Ibsen, 1937) og *Gjest Baardsen* (Trancred Ibsen, 1939) og Olav Dalgards arbeiderfilmer (Aasarød 1993:32). Tallet på antall medlemmer tok seg etter hvert opp. I programheftet fra høsten 1972 melder klubben om at medlemstallet har steget fra ca. 1000 til ca. 1800 (*Oslo filmklubbs program* 1972:2). På generalforsamlingen samme år viste også regnskapet et overskudd på 12.000kr. Dette vedtok de å bruke på å hjelpe økonomisk vanskeligstilte klubber i landet (Aasarød 1993:32). Dette var en stor forbedring etter at medlemstallet etter det første semester med radikalt program hadde ligget på 450 (Aasarød 1993:31). Den progressive perioden fikk en naturlig slutt, i takt med samfunnsutviklingen og den gradvise utskiftningen av medlemsmassen.

Bergen filmklubb presenterte også ganske raskt en mildere utgave av ”Filmen i folkets tjeneste”, og den nye parolen ble ”Sett filmen inn i en samfunnsmessig sammenheng” (Hauge 1991:11), og den nye målformuleringen lød som følger:

Det er nøye sammenheng mellom film og samfunn. Enhver film preges av de samfunnsmessige forhold den lages under- og vises under. Slik sett vil alle filmer bære i seg en del av samfunnets normer og myter. Filmen kan også være en direkte oppfordring til aksjon og forandring hvis dens tema er noe av disse normene eller systemets konsekvenser. Samtidig er filmen en selvstendig kunstart med mange muligheter til forskjellige uttrykksformer. Det må alltid være et viktig tema å diskutere om den valgte formen formidler mening/innhold på en hensiktsmessig måte. Filmklubbens oppgaver er å fremme denne filmforståelsen og belyse disse aspektene ved filmen enten filmen betegnes som underholdnings-, kunst-, populær-, politisk- eller eksperimentalfilm (Hauge 1991:11).

Den programpolitiske endringen gir svært positive utslag for klubben, og i løpet av få år blir Bergen filmklubb landets største. Programpolitikken blir normgivende for andre klubber i landet, og man begynte å snakke om filmklubbene som kreative kulturformidlere, som speilet den samtiden den virket i (Hauge 1991:11). Det var ikke problemfritt for klubben å gjennomføre denne programpolitikken gjennom 70-tallet. Bergen kino brukte flere ganger sin enerett og svarte filmklubben med å bruke konsesjonsmonopolet som argument for å sensurere klubbens program. Klubben fikk også kritikk fra studenthold, hvor de opptil flere ganger forsøkte å stemple klubben som ”kommersiell”, ”frimurerisk” og ”kvinnefiendtlig”,

blant annet på grunn av deres visning av den sensurert filmen til *Sansenes rike* (Nagisa Ôshima, 1976).

Trondheim filmklubb går i løpet av 70-tallet gjennom en noe annen utvikling enn de to andre filmklubbene. Den indirekte tilnærmingen til de progressive filmene kan ha bakgrunn i at filmklubben på denne tiden hadde noe problemer med å definere seg selv. Rønning oppsummerer tiåret på følgende måte: ”70-tallet er preget av motsetninger mellom dem som mente at filmens politiske potensiale var det viktigste, og dem som mente at man tross alt måtte kunne stille visse estetiske krav til filmverket” (Rønning 1993:49).

I artikkelen *70-åra: Eller hvordan vi stadig snublet i de store linjene i årene 1973-76*, skrevet av Gudmund Frode Berg i klubbens jubileumsprogram høsten 1990, kommer det frem at fra rundt midten av 70-årene hadde klubben to distinkte perioder bak seg, hvor den første var preget av høykulturell film av blant annet Bergman og den franske bølgen i spissen. Den andre perioden var preget av å være høypolitiske med latinamerikanske filmer, sovjetiske komedier. Felles for disse periodene var derimot at klubben hadde et ønske om å lære folket noe, om det være seg kulturformer eller ”korrekte” politiske synspunkter. Ettersom medlemstallet sank innså også Trondheim filmklubb at publikum ikke hadde samme sterke engasjementet for den progressive filmen, og de måtte begynne å tilpasse seg målgruppen sin (Berg 1990:43). I siste halvdel av 70-tallet blir Trondheim filmklubb mer bevisst rundt sine filmvalg, og de innser at de må følge utviklingen i andre virksomheter i samfunnet. Filmklubben ønsker å finne sin plass i samfunnet, og å behandle film først og fremst som kunst blir igjen hovedfokuset, men at den også kan brukes som et politisk redskap (Rønning 1995:35). Diskusjonene om programvalget i styret går fra å handle om politisk film, til filmklubbenes ansvar for å vise ukommersielle filmer (Rønning 1995:37).

Filmklubbene blir nødt til å skifte fokus etter radikaliseringsen på 70-tallet. Bergen filmklubb lykkes best med den linjen de velger å legge seg på, til tross for noe kritikk fra kinoen og studentene. Ett nytt fokus som kommer frem er for eksempel de ukommersielle filmene og anti-amerikanisering. Det kan tenkes at dette var et svar på inntoget av filmer med Hollywood-dramaturgi på norske kinoer, og at de i større grad ønsket å opptre som et supplement og alternativ for den kommunale kinoen. Det ser ut til at filmklubbene igjen beveger seg mot sitt opprinnelige formål, for å få en sterkere tilnærming til film som kunstart og som opplysnings- og underholdningsmedium.

3.7 Åpenhetens tiår: 80-tallet

Når den radikale tilnærmingen i filmklubbene begynner å gå mot slutten, kan man si at filmklubbene må redefinere seg, noe som i realiteten fører frem til at de igjen får en sterkere tilknytning til sitt opprinnelige formål, som blant annet er å fremme interessen for film som kunstart og som opplysning-og underholdningsmedium. Det neste tiåret kan kalles ”åpenhetens tiår” fordi klubbene får et større mangfold i sin programpolitikk. De åpner opp for flere typer filmer samtidig kommer det frem sentrale målsetninger om å åpne opp filmklubbene for et større publikum. Etter landsmøte i 1977 beskrives de ny målsetningene i *Filmklubba* i mai 1977. Her blir det konkludert med at klubbene skal være demokratiske foreninger som skal legge opp sitt arbeid for å nå flest mulig, uansett klasser. På en annen side ser det ut til at politisk film fortsatt er en viktig del av bevegelsen. Samtidig skal et generelt kriterium være at filmen fungerer på en slik måte at den vekker følelser og tanker (*Filmklubba* 1977:1). Det ser ut til at filmklubbene her beveger seg i en mer liberal retning. Filmen skal både behandles ut fra en estetisk og samfunnsengasjerende innfallsvinkel. I følge det Torkil Berge skriver i boka *Filmklubb-kreativ kulturformidling* skal de nå ha innsett at de også hadde et ansvar som kritikere for filmmediet, som vil si at fordypelsen av filmmediet måtte være utgangspunktet for å orientere seg politisk og kunstnerisk. Filmklubbene utviklet seg til å på den ene siden være et møtested for filminteresserte og på den andre siden være et forum for fordypning av film og filmpolitiske spørsmål. Felles for begge disse funksjonene var at klubbene hadde et ønske om å ta filmen på alvor og forholde seg til film som kunst (1989:8). Berges fremstilling er lik filmklubbenes formålsparagraf fra 1960.

I løpet av 1980 og begynnelsen av 1990-tallet får alle de tre byene som filmklubbene holder til i egne Cinematek. Cinematekene får en noe lik funksjon som filmklubbene har hatt, og man kan se at det i Bergen og Trondheim påvirker filmklubbenes programprofil og dette vil jeg komme tilbake til. I løpet av 1980-tallet blir det etablert Cinematek i Oslo, som det første i Norge. Oslo filmklubb påvirkes ikke av Cinemateket på samme måte som i de to andre klubbene.

En forløper til Cinemateket ble etablert i 1980, da Oslo Kinematografer satte opp en ny liten kinosal i Klingenbergkjelleren, og filmskaperne René Bjerke og Bent Rognlien tok initiativ til å starte et Cinematek i denne salen. Kinosjefen var positiv og de fikk med seg

Filminstituttet til å støtte opp under tiltaket. Det nye visningsstedet fikk navnet Kinoteket. Kinoteket arrangerte to visninger daglig med filmer fra filmbyråene, filminstituttet eller fra lån fra arkivene i Danmark og Sverige (Nymo 2006:130-131). Oslo filmklubb tok opprettelsen av Kinoteket seriøst. I løpet av våren utførte de en meningsundersøkelse blant sine medlemmer, for å få svar på ”- om filmklubben sies å ha utspilt sin rolle etter at Kinoteket kom i gang. Svaret fra dere var et klart og tvetydig nei” (*Oslo filmklubbs programhefte* 1982:3). I følge klubben selv skulle mange ha trodd at Kinoteket ville bli filmklubbens sikre død og at den nye institusjonen skulle ta over markedet for filmklubben hadde hatt enerett på i over tjue år. Oslo filmklubb skal ha klart seg minst like bra og kanskje bedre etter opprettelsen av Kinoteket. Løftet for filmklubben kan også ha bakgrunn i at de flyttet sine visninger til Filmhuset på Grev Wedels plass, noe som også ga mulighet til andre aktiviteter enn rene visninger (*Oslo filmklubbs programhefte* 1982:3). Oslo filmklubb holdt to ukentlige visninger i filminstituttets kino, men dette dekket ikke behovet til de filminteresserte (Nymo 2006:134).

Kinoteket hadde godt besøk, men det var ikke lønnsomt for Oslo Kinematografer og de mistet etterhvert interessen til å opprettholde tilbudet. Når Filminstituttet flyttet til Grev Wedels plass, ble det igjen tatt initiativ til etablering av Cinematek. Etableringen tok sted i 1984, gjennom en frittstående forening ved navn Venneforeningen. Denne foreningen ble etablert med opprettelse av Cinemateket som hensikt, og medlemmene var blant annet Jan Erik Holst, filmregissør Kjell Billing og René Bjerke (Nymo 2006:132). Cinemateket var ikke en del av Filminstituttet, men Cinemateket fremstod allikevel som en del av Filminstituttet og ivaretok instituttets målsetning om filmformidling. Venneforeningen stod som formell eier av Cinemateket helt frem til 1994 (Nymo 2006:134). Opprettelsen av Cinemateket i Oslo ser ut til å ha hatt liten påvirkning på Oslo filmklubbs drift. Det vil være spekulasjoner å anta at Oslo filmklubb nedlegges i 1993, fordi Cinemateket tok mye av deres publikum. Filmklubbene i Bergen og Trondheim et annet forhold til Cinematekene i sine byer, og dette vil jeg komme tilbake til.

3.7.1 Det store hamskiftet

1980-og 1990-tallet er en periode hvor filmklubbene går inn i sine storhetstider, og det er interessant hvordan de er relativt upåvirket av *det store hamskiftet* som skjer i medielandskapet.

De siste to tiår av det 20. århundre undergikk det norsk mediesystemet en transformasjon uten sidestykke i henseende til organisasjon og eierform. I løpet av 10-15 år ble gamle mønstre rasert, ikke bare innenfor ett eller kanskje to, men i nesten alle medier. Hundre år gamle tradisjoner falt overende i pressen, samtidig som radio og fjernsyn gikk over fra fullt statsmonopol til desentralisert, blandet privat/statlig drift, med alle de konsekvensene dette medførte. Også filmproduksjon og kinodrift møtte tusenårsskiftet 2000 med helt nye forutsetninger etter å ha ligget praktisk talt stille siden mellomkrigstiden. Da perioden var over hadde Norge fått et av de mest konsentrerte mediesystemene i verden (Bastiansen & Dahl 2008:456).

Den frie kapitalbevegelsen meldte sin ankomst i mediene, noe som førte til store endringer i en sektor som hadde vært preget av sterke tradisjoner og statlig tilknytning. Norsk film var preget av sviktende publikum i årene rundt 1980. På midten av 1970-tallet hadde norske filmer hatt fire millioner tilskuere per år, mens i 1984 var besøkstallet på norske filmer under en million. Bakgrunnen for nedgangen var del av en langsiktig trend, men det var også en konkret konsekvens av innføringen av fjernsynet og hjemmevideoen. Bransjen og filmkritikerne mente at årsaken var den sosialrealistiske, delvis marxistiske inspirerte ”ml-bølgen” i norsk film på 70-tallet. De mente at bølgen hadde hatt en avskrekkende effekt på folk flest og ødelagt den trofaste oppslutningen som norsk filmer i alminnelighet kunne påregne (Bastiansen & Dahl 2008:486). Det er interessant å se sammenligningen med hvordan det tidligere hadde påvirket oppslutningen hos filmklubbene, når de hadde sin radikale periode på begynnelsen av 70-tallet.

I *Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus* skriver Gunnar Iversen og Ove Solum om den norske filmen på 80-tallet. Det skjer et vendepunkt på midten av tiåret, dramaturgien blir satt i fokus og da spesielt Hollywood-dramaturgien. Dette fører til at man får et skifte fra å produsere idéfilm, som på 70-tallet, til å foretrekke handlingsfilm. Denne nye dramaturgien i film førte til publikumssuksessene *Orions Belte* (Ola Solum, 1985) og *Veiviseren* (Nils Gaup, 1987) (Iversen, G & Solum 2010). Ove Solum skriver også om dette skiftet i artikkelen *Veiviserne*. Tiden med sosialrealisme og idéfilm fra 70-tallet var over, og ”(...)filmens nye handlingsorientering, fantasi- og formrikdom representerte en slags kritikk av 70-tallsrealismen” (Solum 1997:190). Det som nå var fokus var en fortellende dramaturgimodell som skulle nå en bred publikumsappell (Solum 1997:190). I filmklubbene derimot, får man et enda større fokus på å vise ukommersiell og ikke-amerikansk film utover på 80-tallet, samtidig som det kommer mer typiske Hollywood-filmer på norske kinoer. Dermed kan man si at filmklubbene ble påvirket av det store hamskiftet siden de i enda større

grad ønsket å være et alternativ og en motvekt til den ordinære kinoen. Innføringen av hjemmevideo ser ikke ut til å ha påvirket medlems-eller besøkstallene i filmklubbene.

3.7.2 Ny lov om film-og videogram

Filmpolitikken hadde derimot stor påvirkning på filmklubbbevegelsen i denne perioden. Siden 1978 hadde Norsk filmklubbforbund mottatt tilskudd fra statlige ungdomsmidler og i 1982 begynte forbundet å få støtte direkte fra kulturdepartementet, samt et mindre tilskudd fra Norsk kino-og filmfond. Fra 1988 ifm. ny Lov om film- og videogram ble hele ansvaret for tilskuddet overført til filmfondet. Filmklubbforbundet uttrykte misnøye med at kinofondet overtok ansvaret for tilskuddet fordi de mente at det ikke var et nøytralt forvaltningsorgan (Kortner 1993:23).

Den nye loven om film- og videogram bidro også til et positivt utfall for den norske filmklubbvirksomheten. Klubbene hadde frem til 1987 vært definert som offentlige, og ble derfor underlagt lovens bestemmelser om konsesjon og sensur. Praksisen hadde allikevel ikke vært å søke konsesjon, men situasjonen hadde etter hvert ført til konflikter med kinomyndighetene lokalt (Kortner 1993:23). Dette gjorde blant annet at Bergen filmklubb ble bøtelagt i 1981 for å ha vist en forbudt film. Filmklubben ble de møtt med motstand fra Statens Filmkontroll når *Et anstendig liv* (Stefan Jarl, 1979) ble satt på programmet, til tross for at den var blitt forbudt. Resultatet etter visningen av filmen var en bøteleggelse på 12.000kr (Fosse 2011:41). Hendelsen er også skrevet om i *Filmklubba*. Her blir det spesifisert at de samtlige 12 styremedlemmene i Bergen filmklubb fikk et forelegg på 1000kr hver. Filmene skal ha blitt vist, selv etter et negativt svar på en søknad om visning. Denne hendelsen skal også ha illustrert en vanskelig situasjon for filmklubbene, siden det i følge justisdepartementet i teorien nå skulle kreves kinokonsesjon for å drive filmklubb (*Filmklubba* 1981:1). Det hadde bygget seg opp en avsky rettet mot myndighetenes sensurmakt innad i filmklubben (Fosse 2011:41). Det er vanskelig å vite om dette var grunnen til at de valgte å vise denne forbudte filmen, eller om avskyen kom i ettertid av bøteleggelsen. Etter hva som er beskrevet ovenfor, kan dette allikevel ikke ha hatt så store konsekvenser for klubben. Som vi har sett fortsatte klubben å være handlekraftig og tilbøy sine medlemmer et variert program. Norsk filmklubbforbund tok saken på alvor og la ned arbeid for å finne en løsning og de ble møtt med forståelse fra både bransjen og de offentlige kulturmyndighetene. Løsningen kom med den nye loven om film-og videogram i 1987, da

begrepet *i næring* ble innført. Dette innebar at visningsvirksomheter utenom næring ikke ville rammes av bestemmelser om konsesjon og sensur (Kortner 1993:23). Beate Jacobsen skriver blant annet om hvordan filmklubbene ble påvirket av denne lovendringen i boka *Film- og videogramrett* (1994).

Tilfeller av visning i undervisning, på politiske møter o.l., eller visning i filmklubber faller utenfor lovens virkeområde. Grunnen er at slike typer visninger ikke skjer i konkurranse med kinoene. Hva angår filmklubbvirksomheten er det tvert imot heller snakk om å gjøre en kulturell innsats som styrker interessen for film, uavhengig av økonomiske interesser (Jacobsen 1994:40).

Her kan man se at filmklubbvirksomheten kom seirende ut av lovendringen. Ved å bli satt utenfor kategorien *i næring*, fordi de ikke har en økonomisk hensikt (Jacobsen 1994:47). Lovendringen ga en mye større programfrihet for filmklubbene i landet, men diskusjonen rundt hvilke filmer filmklubbene viste kom igjen opp på 1990-tallet. Mer om dette senere. Lovendringen blir en av flere faktorer som bidrar til at filmklubbene endrer sin status i løpet av 1980-tallet og gjennom 1990-tallet. Tiåret er preget av bedre besøkstall og årsaken til dette kan være en mer balansert programpolitikk.

3.7.3 Bredere programprofil og bedre besøk i filmklubbene

Filmklubbenes erfaringer fra den radikale perioden på 70-tallet og den nye loven om film-og videogram er årsaker som fører frem til en bredere programprofil i de tre filmklubbene. Her er det naturlig nok forskjeller mellom klubben, ved at de også har interne endringer og utfordringer.

Oslo filmklubb fyller i 1980 20 år, og i jubileumsåret står det i *Filmklubba* at klubben nå har over 1000 medlemmer, men de er enda ikke fornøyd og trekker frem at de på 60-tallet var dobbelt så mange, men også at de i mellomtiden har vært i underkant av 200 (*Filmklubba* 1980). De legger ned mer arbeid for å markedsføre klubben og forsøker å gjøre filmvisningene mer eksklusive. En forbedret økonomisk situasjon gjør dette mulig (*Oslo filmklubbs program* 1980:3). Oslo filmklubbs medlemsmasse er på vei opp, og en stigning ser man også i Bergen filmklubb som går inn i det de selv kaller ”gullalderen” og ”glansperioden”. 13. november 1980 skal ha vært en viktig merkedag for Bergen filmklubb. De fikk da installert en Victoria Cinemeccania 35mm - en topp moderne maskin som tok 1800 meters-spoler, som gjorde at en langfilm kunne vises uten pause. Installasjonen skal ha innledet klubbens glansperiode, med en medlemsmasse på det meste over 3.500 og ofte fulle

saler både på 14:30 og 17:00- forestillingene på lørdagene og 19:00 forestillingene på mandager, i et auditorium som rommet 500 stykker på Studentsenteret. Filmklubben var på dette tidspunktet fremgangsrik og relativt velstående og dette bidro til at styremedlemmene kunne få stipend på 1000kr hver for å dra til London på filmfestival. Filmklubben dro på flere filmfestivaler gjennom tiåret, noe som bidro at de ble et visningssted for aktuelle og ferske filmer som ikke fikk distribusjon ellers i landet (Fosse 2011:41). I 1984 flytter Bergen filmklubb til Kulturhuset Verftet USF på Nygårdshøyden i Bergen, som lå midt i studentmiljøet i byen. Her opparbeidet de seg en god medlemsmasse og besøkstallene var upåklagelige med mer en 3000 medlemmer, og over 12.000 besøkende hvert semester (Grønnestad og Bakken 2011:63).

Medlems- og besøkstallet til Trondheim filmklubb ser ut til å være varierende gjennom tiåret, noe som kan ha bakgrunn i en varierende programmeringspolitikk, som tidligere nevnt. Det er i det hele tatt skiftende fokus i programmeringen for klubben dette tiåret, fra ukommersiell til kommersiell og tilbake. Det virker som det ikke var full enighet om hvilken linje klubben skulle følge (Rønning 1993:38). Et vendepunkt for klubben skjedde i 1986, i følge Trygve Sæter i artikkelen *80-åra. Filmklubben finner nye markeder*. I høstprogrammet til Trondheim filmklubb i 1990. Han fortelle at de da ikke bare ville vise god film, men de ville også gjøre filmene tilgjengelige for folk utenfor den faste filmklubbkretsen. De ser ut til at de finner en balansegang mellom å vise smale filmer og noe mer kommersielle. Åpningsfilmen for semesteret var konsertfilmen *Stop Making Sense* (Jonathan Demme, 1984), og det ble en stor suksess. Samme semesteret hadde de også nærmest en norgespremiere på *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980) (Sæter 1990:46-47). Denne filmvisningen ny publikumsrekord for klubben. Rønningen skriver at klubben utover 80-tallet forlater den politiske linja, samtidig som de fortsetter å kjempe for filmene som produserer og distribueres utenfor de store kommersielle selskapene. Dette gjør de ved å importere film selv og ved å presentere mangfoldet i den alternative filmproduksjonen. I skiftet på midten av 80-tallet kommer det en økende interesse for populærfilmen uttrykk, og målsetningen blir å sette filmen inn i en estetisk og samfunnsmessig sammenheng (Rønning 1995:46).

I Bergen filmklubb kommer skiftet i programprofilen tidligere enn i Trondheim. Dette skal ha kommet av et generasjonsskifte i styret. I klubbens programhefte for 1991, hvor de ferier sitt 30 års jubileum, reflekteres det over historien. I artikkelen *Amarcord – filmklubben på 80-tallet*, skriver Tor Fosse om sine erfaringer fra filmklubben. I følge han skal det i 1979 ha

foregått en stor utskiftning i styret, men kontinuiteten ble sikret ved at noen av de gamle fortsatte og de nye tok med seg friske ideer, innfallsvinkler og arbeidsformer som kom tydelig frem på begynnelsen av 80-tallet (Fosse 1991:18). I klubbens programhefte for 2011, hvor de feirer sitt 50 års jubileum, reflekteres det igjen over historien til klubben. I artikkelen *80-tallet. Fra et hull i veggen til det indre rom*, også skrevet av Tor Fosse. På 80-tallet skal det i følge han ha vært en redefineringsperiode for klubben ”hvor politisk autoritært slagg ble erstattet av motsatte tendenser – Filmklubben skulle være et arnested for anti-autoritære holdninger.” (Fosse 2011:41). Det skal ha vært to retninger i styret i Bergen filmklubb på 80-tallet, den ene var opptatt av den teoretiske skoleringen og utviklingen hvor film skulle settes inn i psykisk og sosialistisk, samfunnspolitisk sammenheng. Den andre retningen var mer opptatt av å ligge i forkant av trender, av å presentere det nyeste fra utlandet (Fosse 1991:20). Styret i klubben begynner også å se etter inspirasjon fra andre land enn hva som kunne kalles vanlig for de norske filmklubbene på denne tiden. Filmklubbforbundets importører så til Sverige og Danmark, mens Bergen filmklubb vendte blikket mot England (Fosse 1991:18). I 1981 dro de for første gang på London Filmfestival, hvor et besøk på en av byens nattkinoklubber skulle få stor påvirkning på programmeringen på begynnelsen av 80-tallet. Her hadde de blant annet sett filmene *Pink Flamingos* (John Waters, 1972) og *Female Trouble* (John Waters, 1974) og *Eraserhead* (David Lynch, 1977). Den nye inspirasjonen medvirket til et skifte i programmeringen hvor dokumentarer og fakta ble avløst av en mer cineastisk filmsmak hvor psykoanalysens betydning for film og filmkritikk stod sterkt. Tarkovskij, Kieslowski og Greenaway skal ha vært tre regissører som fikk en betydelig plass i filmklubbens repertoar gjennom 80-årene (Fosse 1991:18-19). Også et besøk på filmfestival i Berlin i 1983 brakte nye ideer inn i klubben. Her hadde de oppdaget Filmbühne am Steinplatz – en intimkinosal, kombinert med en restaurant og bar, og det fikk dem til å drømme om å ha noe lignende i Bergen. Når de i 1984 flyttet til det nye Kulturhuset Verftet USF og oppdaget et nedlagt fyrrom i kjelleren, ble drømmen til virkelighet (Fosse 2011:42).

Det ser ut til at Oslo filmklubb hadde et fokus på mangfold i sitt program under denne perioden, men de tar også i bruk annen teknologi for å gjøre filmvisningene mer attraktive i form av å være et alternativ til Oslo Kinematografer. De skriver blant annet at kinovirksomheten i Oslo har gjort at filmklubben må sette nye krav til seg selv. Dette fulgte de opp med blant annet egenimport av film, og samarbeid med andre organisasjoner. Oslo filmklubb etterlyste et faglig engasjement – det at filmklubben skulle kunne tilby en ytterligere fordypelse i filmene, ikke bare i hva filmene handlet om. De mente at et godt

repertoar skulle gi et godt utgangspunkt for å utvikle virksomheten i denne retningen (*Filmklubba* 1981a:2). Høsten 1982 har de en økning i antall visninger, driver egenimport av film og har 3D- visning, antagelig den første i Oslo siden 1950 (*Oslo filmklubbs programhefte* 1982:3). Disse tiltakene kan også ha blitt sett som en nødvendighet, som et motsvar til den nye videobølgen. Klubben kan ha et ønske om å tilby noe mer, men de tar også selv i bruk det nye formatet, til sin fordel. ”Videobølgen har skylt innover filmklubben også – samarbeidsarrangement med Det Blå Huset blir et video-jippo. Både kinoen og det store møterommet i tilknytning til den vil bli brukt, med flere monitorer og muligens storskjerm” (*Oslo filmklubbs programhefte* 1982:3). Ved siden av å tilby noe mer ved å arrangere slike visninger utenom det vanlig, kan man også se et tydelig mangfold i programmet som kan vekke interesse blant de flest filminteresserte i byen.

Filmklubben ikke setter begrensninger for hva slags type filmer de kan vise. I programhefte fra høsten 1983 kan man også se eksempler på at filmklubben har fått større mangfold i programmeringen, noe som videre ser ut til å prege utviklingen gjennom hele 80-tallet for filmklubben. Høsten 1983 viser de film innenfor fem ulike temaer: Tegneseriehelter i film, ekspresjonisme, Japansk film, Finsk film og Amerikansk 70-talls film. I tillegg til dette begynte de å vise kortfilmer i forkant av hver langfilm (*Oslo filmklubbs programhefte* 1983:3). Mangfoldet i programmet ser man også i programheftet for deres 25års jubileum i 1985. De holder nå to visninger hver lørdag, og én hver onsdag. Totalt hadde de denne høsten 47 visningsdager fylt med ønskerepriser, med deres mest populære visninger fra tidligere år. De viser filmer valgt ut av Filmkritikeren Per Haddal fra Aftenposten. De har også en regissørpresentasjon av Luis Bundel, en seriepresentasjon med gangsterfilmer som *Scarface* (Brian De Palma, 1983), *Whiteheat* (Paoul Walsh, 1949) og *The Killing* (Stanley Kubrick, 1959). Mangfoldet i programmet kommer også til uttrykk med visning av ulike dokumentarer og tysk ekspresjonisme (*Oslo filmklubbs programhefte* 1985:3). Filmklubben ser ut til å ha en positiv utvikling til sammenligning med Trondheim og Bergen. Det ser ut til at alle de tre klubbene har opparbeidet seg en solid medlemsmasse og stabil drift. Det er derfor interessant å se hvordan Oslo filmklubb tar en vending på begynnelsen av 1990-tallet, som ender med nedleggelse, men samtidig vokser det frem en ny filmklubb i Oslo, Blindern filmklubb, som har mange av de samme forutsetningene som Bergen –og Trondheim filmklubb, og som på kort tid blir på størrelse med de nevnte.

Det kan se ut som at årsaken til medlemsøkningen i filmklubbene først og fremst kommer av deres programprofil. Klubbene går gjennom en redefineringsperiode. Allikevel vil man kunne si at de ender opp med en nokså lik programprofil ved utgangen av tiåret, hvor de bevisst eller ubevisst har tatt tilbake sitt opprinnelige formål, og samtidig begynner filmklubbene å ligne mer på en slags public-service institusjon i sammenheng med film-og kinokulturen i landet. Dette ser man først og fremst ved hvordan film de ønsker å vise, og det brede publikummet de når ut til. De legitimerer seg selv som et viktig alternativ til den kommersielle filmen som går på ordinær kino.

3.7.4 Oslo filmklubb legges ned

Et vendepunkt for Oslo filmklubb, som da var landets eldste, ser man i programhefte fra våren 1990. Klubben slet med dårlig økonomi, de hadde lavere oppmøte enn de hadde håpet på og har samtidig begynt å gå bort fra hva de selv mente var de idealistiske forutsetningene for å drive filmklubb. Sistnevnte ser dog ut til å være et bevisst valg. Hovedkriteriet for programprofilen er hva de tenker at publikum vil ha lyst til å se (*Oslo filmklubbs programhefte* 1990:2-3). Dette valget forsvarer de på følgende måte:

Vi regner med litt kritikk fordi vi har vandret litt bort fra det noen vil kalle de idealistiske forutsetningen for å drive filmklubb. Det får så være. Vi bor i en by hvor kultur ikke tillegges livsrett, uten at den er selvfinansierende. Og vi har sagt det før, -filmklubben vår er ikke funnet berettiget til økonomisk støtte. Folk får gjerne de politikerne de fortjener. Her i Oslo er det markedsøkonomien, det frie initiativ og fordommene som prioriteres. Vi har ikke trengt å åpne mange aviser det siste halvåret for å skjønne at disse prioriteringene også stikker dypt hos kommunaladministrasjonenes egne. Oslo Filmklubb deler ett av Oslo kommunes problemer. Vi er over halsen av gjeld. Vi håper at dette semesteret kan rette opp litt. Går det som vi håper, kan vi kanskje komme tilbake med noen obskure godbiter til høsten. Da har vi til overmål et 30års jubileum å markere (Oslo filmklubbs programhefte 1990:2-3).

Det kommer tydelig frem at økonomien er hovedgrunnen til endringen av programmeringen. Programmet for denne våren bestod blant annet av en serie-presentasjon av åtte Woody Allen filmer, fire filmer av Jacques Tati og Wayne Ford. I tillegg til dette viste de Horrorfilmer og *Hustruer* (Anja Breien, 1975) og *Hustruer- ti år etter* (Anja Breien, 1985) (*Oslo filmklubbs programhefte* 1990:3). Programmet fremstod som noe mer schizofrent enn tidligere år, noe som kan ha bakgrunn i de endrede kriteriene for programmeringen. I programheftet for høsten og jubileet har de ikke en like tydelig refleksjon over programvalgene og det er derfor vanskelig å vite om de samme kriteriene ligger til grunn. De tar allikevel opp en interessant problemstilling; hvordan folk nå ser på film i forhold til når filmklubbene først ble opprettet? De nevner alle kanalene på TV som nå er tilgjengelig, et annerledes kinotilbud med

reduksjon i salenes størrelse og økning i antall lerret. Det har blitt opprettet barnefilmklubb i byen, Cinematek og ”Rock Cinema”. Allikevel konkluderer de med at Oslo filmklubb fortsatt spiller en aktiv rolle blant alle disse filmtilbudene. Høsten 1990, presenterte de filmer ut fra temaer som ”Film Noir”, ”Diverse former for galskap” og ”Skrekk & gru i et anti-kommunistisk perspektiv” (*Oslo filmklubbs programhefte* 1990a:3). Programmet som helhet fremsto som mangfoldig og variert, men det er lite tegn til større entusiasme i henhold til de problemstillingene som de fremmet på vårsemesteret.

Pessimismen fra våren 1990 får svar i 1993. I *Filmklubbnytt* (tidl. *Filmklubba*) melder Pauline Aasarød om at Oslo filmklubb er nedlagt. Årsaken til nedleggelsen skal være økonomiske problemer som filmklubben har slitt med siden midten av 80-tallet, og som forverret seg for hvert semester. Filmklubben skal også ha slitt med dårlig oppslutning den siste tiden, til tross for en liten oppsving i medlemstall i 1992. Klubben skulle også ha hatt problemer med å rekruttere nye styremedlemmer. Siste visning for Oslo filmklubb ble 17.april 1993, hvor de viste *Selkvinnen* (Leif Sinding, 1953) (Aasarød 1993a:3). Oslo filmklubb spilte en meget viktig rolle i filmklubbbevegelsen i landet, blant annet ved å være initiativtakere til opprettelsen av Norske filmklubbers forbund (senere Norsk filmklubbforbund) i 1968. Men det hadde allerede blitt født en arvtager for filmklubbpublikumet i Oslo, nemlig Blindern filmklubb.

3.7.5 Introduksjon til Blindern filmklubb

Med sitt sterke engasjement tok Blindern filmklubb raskt over posisjonen som Oslo filmklubb hadde hatt i byen, og etter få år hadde de en medlemsmasse på størrelse med Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb. Suksessen til Blindern filmklubb kan antas å komme fra deres nære tilknytning til studentmiljøet. Klubben utviklet seg til å bli den største filmklubben som ble dannet etter 1960-1961. Blindern filmklubb ble stiftet 3.mai 1989, med følgende formålsparagraf:

Filmklubbens formål er å formidle filmopplevelse og filmglede, kunnskap om film og innsikt i filmen som kunstnerisk uttrykksmiddel. Filmklubben har et særskilt engasjement for kvalitetsfilmer: den seriøse og kunstneriske verdifulle filmen. Ved å vise film som ellers ikke importeres til landet, vil Filmklubben være et supplement og et korrektiv til Kinematografene og importbyråene. Filmklubben henvender seg hovedsakelig til studentmiljøet, og er en del av velferdstilbudet til studentene. Men den skal også være et alternativ for der øvrige filminteresserte publikummet i Oslo. Dette målet søkes nådd ved å arrangere filmvisninger, utgi tidsskrift, arrangere temakvelder, foredrag, seminarer og mer festpregede arrangementer (Smestad 1999:6).

Formålsparagrafen til Blindern filmklubb er svært lik det overordnede formålet som ble dannet på 1960-tallet og de andre filmklubbenes egne formål. I deres første programhefte høsten 1989 skriver de om bakgrunnen for opprettelsen av en filmklubb på Blindern. Selv om det var mange tilbud i Oslo; Frogner kino viste ønskerepriser, byen hadde Cinematek og Oslo filmklubb var fortsatt aktiv, ville de at Blindern filmklubb etter hvert skulle etablere seg til å bli noe mer enn et sted hvor det vises film. De ville at dette skulle være et sted hvor man kunne lære noe, snakke om film og finne noen å dele filmgleden med. Dette skulle de gjøre ved å knytte foredrag og innledninger til visningene, og ved å legge vekt på gode omtaler i programheftet (*Blindern filmklubb høsten 1989* 1989:2). De startet med en 16mm fremviser i auditorium 3 på Sophus Bugges hus, på Blindern høsten 1989, med et variert program fra fransk bølge til tradisjonell amerikansk film, og med kortfilmer før hver visning (*Blindern filmklubb høsten 1989* 1989:3). Første semester går bra og de er oppe i 270 medlemmer. Våren 1990 starter de det tradisjonsrike og populære arrangementet *Filmnatta*, som fra da av legger grunnlaget for Blindern filmklubbs økonomi (*Blindern filmklubb vårprogram 1990* 1990:3). Medlemstallet og suksessen fortsetter og i programbladet for høsten 1991 melder de om at de nå er Norges fjerde største filmklubb (Asbjørnsen 1991:4). Allerede neste semester er de den nest største filmklubben i landet. Dette kan man lese om i Årsmeldingen for 1991 skrevet av Ivar Magnussen. Medlemsøkningen var eksplosiv med en økning på 150% fra høstsemesteret 1990. Medlemstallet høsten 1991 var på 1380. Årsaken til dette var blant at klubben fikk nytt kinoanlegg i et større auditorium på Blindern, Sophus Lie. Ved at de nå kunne kjøre 35mm film fikk de en større repertoarfrihet, og det ble blåst liv i importsamarbeidet mellom filmklubbene i landet. De samarbeider blant annet med Rock Cinema i Oslo, Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb (Magnussen 1992:50-51).

Når Oslo filmklubb nedlegges i 1993, går Blindern filmklubb mot sitt beste semester noen sinne. Høsten 1994 omtales i klubbens 10-års jubileumsnummer i 1999, og her skriver Bjørn Smestad at dette var klubbens beste semester noensinne (Smestad:1999). I programheftet for høsten 1994 kan det se ut til at noe av denne suksessen kommer fra en utvidelse fra tre til fire visningskvelder i uka. De utvider også *Filmnatta* ved å vise film hver eneste kveld under semesterstartsuka, for så å avslutte med *Filmnatta*. Dette semesteret har de også samarbeid med Institutt for statsvitenskap og Institutt for medier og kommunikasjon, med en serie med filmer kalt "Fascismens fasinasjon". I tillegg til dette har de et samarbeid med Oslo Filmfestival og festivalen "Film fra sør" (*Blindern filmklubb. Program for høsten 1994*

1994:5). Den høye aktivitetsfrekvensen kan være årsaken til at semesteret omtales som det mest suksessfulle, men det nevnes også i jubileumsnummeret i 1999 at lederen for klubben, Lasse Skagen, var mye av årsaken til at semesteret var så vellykket. Medlemstallet for dette semesteret var på 2500 (Smestad 1999:6). I programheftet for våren 1995 meldes det om at Blindern filmklubb i løpet av 1994 ble Norges største filmklubb i antall medlemmer (*Blindern filmklubb. Våren 1995* 1995:4-5). Generelt ser det ut til at deler av Blindern filmklubbs tidlige suksess var deres evne til samarbeid med andre institusjoner og organisasjoner, både fordi de tiltrakk seg nye publikumsgrupper, og at de vellykkede arrangementene deres legitimerte deres status som filmklubb. Filmen som ble vist flest ganger i løpet av 1990-tallet var *Flåklypa Grand Prix* (Ivo Caprino, 1975). Et semester fikk de besøk av Ivo Caprino, og de hadde fått inn *Il Temop Gigante* på Fredrikkeplassen på Blindern. Den nålevende filmfestivalen *Film fra sør* ble også etablert av styremedlemmer i Blindern filmklubb på begynnelsen av 90-tallet, og Blindern filmklubb fortsatte samarbeidet med filmfestivalen etter at den etablerte seg som selvstendig aktør (Smestad 1999:6).

3.8 Fra suksess til en ny (medie)virkelighet

De store endringene i mediehverdagen som foregikk fra 1990-tallet frem til i dag vil man anta at har hatt en stor påvirkning på filmklubbvirkksomheten, først og fremst ved at tilgangen på film i de private hjem blir enorm. Allikevel er det først og fremst interne endringer som skaper de største utfordringene for filmklubbene på 1990-tallet, og det er ikke før man kommer godt opp på 2000-tallet at man ser hvordan den endrede mediehverdagen bidrar til en nedgang i antall medlemmer og besøk hos filmklubbene. Programprofilen som ble bygget opp igjennom 80-tallet blir tatt med inn i de nye tiårene, men ved etableringen av Cinematekene blir det et sterkere fokus på nyere film. Man ser også at det blir et sterkere fokus på å kunne gi publikum mer spesielle arrangementer, for å kunne være et tydeligere supplement til andre formidlere av film. I 1993 åpnes det Cinematek i både Bergen og Trondheim, og selv om filmklubbene og Cinematekene har gode samarbeid, har det en naturlig påvirkning på filmklubbdriften, spesielt når det kommer til repertoar. I løpet av de to tiårene må også alle tre filmklubbene flytte inn i nye lokaler, og det skjer endringer i studenttilværelsen noe som har en stor påvirkning på Blindern filmklubb og Bergen filmklubb, som i større grad baserer medlemstallet og driften rundt studentene.

Film blir i løpet av 1990- og 2000- tallet digitalisert gjennom flere kanaler. Internett utvikler seg og gir tilgang til et uendelig volum av film. DVD og senere Blu-ray kommer inn på privatmarkedet. I løpet av 2010 og 2011 blir også kinoene digitalisert. Utvikling gjør at det samme budskapet finner veien frem til konsumentene gjennom flere kanaler. Helge Østbye kaller dette fenomenet *synergi* i artikkelen *mediapolitikk* (2008). Begrepet synergi kan eksemplifiseres med film. En film kan tilbys på kino, i betalingskanaler, på kjøpe-DVD, leie DVD, gjennom TV-kanaler, streamingtjenester på nett og lovlig/ulovlig nedlastning (Østbye 2008:92). Dette henger sammen med digitaliseringen, som muliggjør en slik spredning. Leif Ove Larsen skisserer hvordan digitaliseringen påvirker film-og kino i artikkelen *Film og kino – institusjoner og historie*. Smalere filmer sendes oftere direkte ut på DVD, mens de mer kommersielle filmene fortsatt tjener penger på kinodistribusjon. Samtidig har de nye mediene som DVD- og Internett åpnet et nytt marked for relansering av gamle filmer. Videre skriver Larsen om hvordan dette kan ses på i økonomisk terminologi, hvor man nå kan skille mellom filmens *primærmarked*, som er kinovisningene og dens *sekundærmarked*, som er visning i andre medier som DVD, fjernsyn og Internett, og salg av rettigheter og filmrelaterte produkter. Endringen her er at filmen i hovedsak tjente penger på gjennom sitt primærmarked, men at det nå er omvendt, selv om kinoen fortsatt er viktig for bransjen fordi den gir film kulturell status og oppmerksomhet (Larsen 2008:190). Kinoene har måttet tilpasse seg endringene i publikums vaner, og det er nærliggende å tenke at filmklubbene må gjøre det samme. Filmklubbene blir også satt i en annen posisjon ved at de får en tydeligere plass som filmens sekundærmarked, men på en annen side vil det være vanskelig å plassere filmklubbvirksomheten innenfor økonomiske terminologier fordi de er drevet på nullprofitt. Man kan se det på en annen måte, ved at filmklubbene har vært et sted hvor man kunne se smalere filmer og eldre filmer som ikke gikk på kino, men i de nye mediene tilby, nå også dette. Derfor vil det være naturlig å sette spørsmålstegn med filmklubbenes rolle i tiårene fremover, og det vil være interessant å se hvordan de utvikler seg i henhold til det større mediebildet.

Når man ikke kan forandre virkeligheten, vil man forsøke å forandre fiksjonen. Filmklubbene blir i løpet av 1990-tallet en del av debatten om visning av voldsfilm. I klassekampen 21.06.1997 skriver journalist Brage Bragli Alstadheim i artikkelen *Klubber filmklubber* om Kulturdepartementets *Odelstingproposisjon 78* hvor det blant annet blir foreslått at filmklubber skal under samme regelverk for kontroll som de kommersielle kinoene, og konsekvensen av dette ville vært at filmklubbene ikke vil kunne vise sensurert film. Norsk

filmklubbforbund tar ikke lett på saken, og er villig til å prøve det for retten. De argumenterer for at muligheten til å vise kontroversiell film hele tiden har stått sentralt for filmklubbene (Alstadheim 1997). Dette er et forslag som gir et tilbakefall fra lovendringen i 1987. En notat i Aftenpostens morgenutgave 07.02.01 under tittelen *Filmklubber får lov-unntak* har de kommet nærme en løsning:

Endringen i filmloven for to år siden førte til at landets filmklubber ble å betrakte som vanlige kinoer, og dermed ikke lenger fikk vise omdiskuterte filmer som Statens filmtilsyn ikke godkjente for ordinær kinovisning. Norsk filmklubbforbund reagerte overfor Stortinget, som anmodet Justisdepartementet om å lage et unntak. Nå er det på vei (Aftenposten 07.02.01).

Lovendringen ble sendt ut på høring, og den åpner for at filmer som strider mot straffelovens forbud mot ”utilbørlig bruk av grove voldsskildringer” kan vises av filmklubber som ikke er ”i næring”, med en forutsetning av at filmene ikke ses av personer under 18 år, er Justisdepartementets forslag (Aftenposten 07.02.01). Resultatet for filmklubbene kan altså sies å være det samme som ved lovendringen i 1987.

Programmessig ser det ut til at Bergen filmklubb, Blindern filmklubb og Trondheim filmklubb er lite påvirket av forslaget om lovendring og debatten omkring lovforslaget. Filmklubbene er preget av programfrihet, som Norsk filmklubbforbund jobber hardt for å gi dem.

3.8.1 Turbulens og Dis

Fra 90-tallet og frem til i dag blir filmklubbene preget av større endringer på film- og medieområdet, som vi kan lese om ovenfor. Dette ses på som eksterne faktorer som påvirker filmklubbenes drift, men det er også interne endringer som skaper utfordringer for klubbene. Programmeringsprofilen er relativt lik fra 80-tallet, med unntak av de nye hensynene til Cinematekets program. Andre faktorer som spiller inn er flytting av visningslokaler og endringer i studenttilværelsen.

I 1993 skjer det større endringer i Trondheim filmklubb, når de flytter sammen med Cinemateket til Rosendal kino. På Trondheim filmklubbs nettside kan man lese om Rosendals historie, i artikkelen *Rosendals historie. Rosendal Teater; tempel, bule, pub* av Trond E. Haugan. Rosendal Teater, som i realiteten var en kino, ble etablert i 1918. Det skal ha vært en uvant beliggenhet for filmklubben, som var vant til å være sentrumsnær (Haugan 1995), og de går inn i en tilpasningsperiode. I lederartikkelen ”Den nye filmen” skrevet at

Katrine Kristensen, Jørgen Kirkesæther og Guri Kulås i programkatalogen for våren 1994 beskriver de hvordan filmklubben hadde vært bekymret for at et nytt sted skulle få en negativ virkning på driften, men de ble positivt overrasket etter et godt besøkstall høsten 1993. Opprettelsen av Cinemateket i Trondheim i 1993 skaper en endring i filmklubbens programpolitikk. De ønsker å finne en profil som skiller dem fra Cinemateket og de tar utgangspunkt i å presentere ny film, som ikke er kjøpt opp av norske filmbyråer, og filmer som ikke er blitt vist i Trondheim (Kristensen m.fl. 1994:3). I programheftet for høsten samme år, kan man se at filmklassikerne er mer eller mindre borte fra programmet, og hvis de er i programmet er det for å sette en serie med nye filmer i perspektiv. Deres satsning på å vise nyere filmer viser seg gjennom de 17 Trondheimspremierene de arrangerer dette semesteret. I tillegg viser de filmer som de mener ikke har fått nok tid på ordinær kino. De legger vekt på balansegangen i filmklubben at de på den ene siden skal bevare sin kunstneriske integritet, ved å sette opp filmer de kan stå inne for og samtidig sette de inn i en sammenheng. På den andre siden må de tjene nok penger for å sikre videre drift. (*Filmhuset Rosendal. Cinemateket Trondheim og Trondheim filmklubb* 1994:4).

I Bergen filmklubb ser man en lik utvikling i forholdet mellom filmklubben og Cinemateket. Dag Grønnestad, og Ole Petter Bakken, styremedlem fra 1993 til 2001 i Bergen filmklubb (*Bergen filmklubb 1961-2011. Høsten 2011* 2011:84-85), skriver om 1990-tallet i Bergen filmklubb i artikkelen *1990-tallet. Filmklubben i nitti*. I 1993 står filmklubben ovenfor et vendepunkt, etter suksessen fra tiåret før. 5.februar 1993 åpnes Cinemateket USF, noe som Bergen filmklubb hadde sett frem til. Åpningen av Cinemateket påvirker først og fremst repertoaret. Det var et felles styre for filmklubben og Cinemateket som lot de to institusjonene dele markedet mellom seg. Grovt sett skulle filmklubben vise nye filmer, mens Cinemateket skulle vise de eldre (Grønnestad og Bakken 2011:63).

Endringene i studenttilværelsen er også noe som filmklubbene trekker frem som en faktor som påvirker filmklubbdriften. Studentene fikk i løpet av 1990-tallet et økt tidspress for å fullføre studiene på normert tid, fordi det gjennom studiefinansiering og studieorganisering ble lagt opp til høyere studentgjennomstrømning. Dette kan påvirket hvor mye tid studentene hadde å bruke på fritidsysler som filmklubber. Ca. 70 % av medlemmene i Bergen filmklubb var studenter (Grønnestad og Bakken 2011:63), noe som indikerer en sammenheng mellom det sviktende medlemstallet og endringene i studenttilværelsen. Magnus Holtermann og Håkon Tveit skriver artikkelen *2000-tallet. En revitalisert myte med nyes konnotasjoner* at

Bergen filmklubb i løpet av 2000-tallet flytter nærmere studentmiljøet, til det relativt nye studenthuset Det Akademiske kvarter (Holtermann & Tveit 2011:75).

Endringene i studenttilværelsen ser også ut til å påvirke Blindern filmklubb, mens 90-tallet nærmer seg slutten kommer den første nedturen for Blindern filmklubb. I artikkelen *Et Blindern Filmklubb-tiår* skrevet av Bjørn Smestad i klubbens programhefte fra høsten 1999, oppsummeres det første tiåret. Filmklubben hadde fra starten av slitt med gjennomtrekk i styret, og mange hadde fått oppfordring fra lånekassen om å øke studieprogresjonen (Smestad 1999:6). I likhet med Bergen filmklubb flytter også Blindern filmklubb til studenthuset i sin by i løpet av 2000-tallet. I årsmeldingen for 2001, skrevet av Øystein Guneriussen står det at klubben i løpet av 2002 flytter til Det Norske Studentersamfund på Chateau Neuf, og skal skifte navn til Cinema Neuf (Guneriusen 2002:46).

Programmessig viser klubbene stort sett filmer på de samme premissene som på 80-tallet, men gjennomføringen av filmvisningene får et større fokus. Bergen filmklubb kaller dette for ”event-tankegang”. Dette gikk ut på at de arrangerte forskjellige temakvelder, som i begynnelsen hadde vært et virkemiddel for å få flere filmer på programmet enn de hadde dager til i løpet av et semester. Senere hadde det vist seg at det var en del publikummere som var villige til å bruke en hel kveld på å se tre filmer i strekk. De arrangerte blant annet en temakveld med visninger av 3D- film som ble en av de mest vellykkede på 1990-tallet. De forteller også om en av grunnen til at denne event-tankegangen vokste frem, var at de befant seg i en periode hvor den tradisjonelle funksjonen klubben hadde hatt som møtested for studentmassen var i forfall, og styret ønsket å rette oppmerksomheten mot det sosiale aspektet ved filmklubben. Temakveldene skulle fungere som et møtested for filminteresserte, men resultatet var varierende (Grønnestad og Bakken 2011:63-64). I et tiår med nedgang, er det en filmvisning som stikker seg ut, og blir en suksesshistorie. Høsten 1996 kunne de åpne semesteret med bergenspremiere på kultklassikeren *Dis* (Aune Sand, 1995). Bergen kino hadde nektet å sette opp filmen på kino, og Bergen filmklubb så muligheten det kunne gi klubben, men prosessen gikk ikke lett for seg. Når klubbens bookingansvarlig ringte distributøren av filmen, ett år etter premierer, nektet Aune Sand å vise filmen (Grønnestad og Bakken 2011:64). Grunnen til dette var noe komplisert:

En filmklubbyvisning ble betalt med fastpris- uansett om det kom ti eller tusen på visningen. En kommersiell kinovisning fra produsenten – altså Sand- ga en prosentvis andel av billettinntektene. Sand insisterte på at kinosjefen i Norges nest største by umulig kunne ha lov

til å nekte han å tjene penger i Bergen. Bergen Kino ville imidlertid fortsatt ikke sette opp filmen, og siden Bergen Filmklubb var like standhaftige i sin rett til å vise den når kinoen sa nei, endte det med at Sand trakk filmen fra norsk distribusjon (Grønnestad og Bakke 2011:64).

Når filmen et halvt år senere igjen ble lansert, var Bergen filmklubb igjen på ballen. Etter mye frem og tilbake, fikk de lov av Aune Sand til å ha *Dis* som åpningsfilm. De skulle faktisk få vise en fem ganger og regissøren skulle selv komme å innlede til alle visningene. De fem visningene hadde et besøk på over tusen, et besøkstall som klubben ikke hadde hatt siden 1980-tallet. Dette skulle også ha vært siste gangen Bergen filmklubb hadde det firesifret besøk på noen av sine filmvisninger (Grønnestad og Bakke 2011:64).

Cinema Neuf kan programmessig sammenlignes med Bergen filmklubb ved at de også har en slags ”event-tankegang”, som Bergen filmklubb. Ved å arrangere filmvisninger med ulike samarbeidspartnere ga det dem mulighet til å skape noe mer rundt filmvisningene. Dette fortsatte de også med etter flyttingen til Det Norske Studentersamfund. I programheftet for våren 2003 skriver Thor-Jostein Egeland i lederartikkelen at det nye programmet er et bevis på at klubben overlevde sitt først leveår i ny sal, og han skriver høstsemesteret som det mest spennende siden oppstarten i 1989. De gjennomførte et nytt samarbeid med Film fra sør-festivalen og Oslo Internasjonale Filmfestival (Egeland 2003:4).

3.8.2 Tilgjengeligheten og publikum

Filmklubbene blir i gjennom 2000-tallet mer bevisst på den nye tilgangen på film som har kommet gjennom nye medier og hvordan dette kan påvirke virksomheten. Digitaliseringen var i gang, og det hadde ført til at det kom veldig mange nye kanaler som ga mulighet til å se nærmest hva som helst av film hjemme. Utviklingen fra et 1980-tall med NRK-monopol og moviebox, til 2000-tallet med DVD-klassikere- og import til en billig penge og internett hadde eksplodert med nedlastningsmuligheter. Dette så Bergen filmklubb på som en avgjørende faktor i det synkende publikumstallet, skriver Magnus Holtermann og Håkon Tveit om i artikkelen *2000-tallet. En revitalisert myte med nye konnotasjoner* i Bergen filmklubbs programhefte høsten 2011 (2011:76). Diverse tiltak ble satt til verks, og hovedmotivasjonen og hovedtiltaket var å kunne gi publikum en større opplevelse enn hva de kunne oppleve gjennom de nye digitale kanalene. Det ble også viktig for styret å tilby noe ekstra utenfor kinosalen. De begynte med faste filmquizer, de hentet inn innledere fra universitetet, politikere, musikere og andre som de mente kunne bidra til å gi en spesiell

ramme rundt filmvisningene (Holtermann & Tveit 2011:76). Deres største suksess dette tiåret var stumfilmkonserter, hvor den største suksessen var *Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) i Johanneskirken, akkompagnert av kirkeorgel ved Sigbjørn Apeland, til en fullsatt kirke. Bergens Tidene utropte det til en kulturhistoriske begivenhet (Holtermann & Tveit 2011:76).

I programheftet til Cinema Neuf for høsten 2007, kan man se at filmklubbens besøkstall har stabiliserte, men det ble satt spørsmålsteget ved filmklubbens funksjon. Sigurd Christoffer Lund skriver i lederartikkelen at han hadde blitt konfrontert med at filmklubb var sært og for spesielt interesserte, videre at de bare viste gamle europeiske svart/hvitt-filmer uten appell til dagens moderne publikum. Lund svarer på dette med at programmet er at bevist er bevisst på at uttalelsen ikke stemmer, og videre:

For det andre blir dette som å si at man bare liker speedmetal og all annen musikk kan betegnes som søppel. Å utelukke film lagd i en annen tid, eller med et annet uttrykk er rett og slett begrensende. Og tro meg, jeg liker Hollywood mer enn de fleste, men jeg liker også det andre. Alt handler om smak, men smak kan utvikles (Lund 2007:3).

Dette viser et ønske om at filmklubben ønsket å være et supplement til de kommersielle formidlerne av film ved å vise flere sider av hva film kan formidle. Programmet den høsten besto blant annet av en minifestival med seks av Jim Jarmusch filmer, og et samarbeid med Det Franske Kultursenteret om å vise fransk film i totalt tre uker i løpet av semesteret (Lund 2007:3). Programmet var med andre ord variert. Uttalelsen og svaret kan tolkes på den måten at filmklubbene har et annet publikum og at de strekker seg mot et filminteressert publikum.

Også i Trondheim filmklubb skjer det en bevisstgjøring som understrekes i programkatalogen for høsten 2006, i lederartikkelen skrevet av Thor- Eirik Johansen.

Film er best på kino. Den siste tiden har tilgjengeligheten for film økt voldsomt. DVD-salget når stadig nye høyder, piratvirksomhet på Internett brer stadig om deg og TV-kanalenes filmtilbud blir hele tiden bedre og mer omfattende. Det er mye lettere å se film i dag enn for ti år siden. Likevel er det noe eget med å se film på kino, gå inn i mørket sammen med andre forventningsfulle og la lyset og lyden omfavne seg. Kinoen som arena for filmopplevelser er i stand til å tilføre den lille ekstra magien som hever en god film til å bli noe skjellsettende, noe som virkelig fester seg og gjør inntrykk. Derfor mener vi at filmklubben har sin misjon i dagens mediemettede virksomhet. Vi er stolte over å kunne tilby filmopplevelser med sjel i byens eldste kino, og vi er stolte over å kunne tilby program med gode filmer av sorten som vanligvis drukner i all støtten av kommersielle aktørene generer (Johansen 2006:8).

Det formidles gjennom lederen en bevisstgjøring om hva de ønsker å tilby sitt publikum, og de beskriver en ny situasjon for filmklubbene i landet.

3.9 Filmklubbene i dag

De store endringene i medielandskapet gjør det naturlig å anta at dette har en stor påvirkning på hvordan filmklubbene driftes. Det kan være mange faktorer som har ført til det synkende medlemstallet i filmklubbene fra begynnelsen av 2000. Film sees ikke lenger på formatet *film* og DVD og blu-ray kan kjøpes på salg hos platekompaniet og Internett har gjort nesten all film tilgjengelig på lovlig og ulovlig vis gjennom nye streamingkanaler og nedlastning. Filmklubbene er ikke lenger steder hvor man kan se film man ikke får sett andre steder, og det gjør at deres rolle som en alternativ formidler av film blir utfordret. Det kommer allikevel frem gjennom stortingsmeldingen *Veiviseren* fra 2006- 2007 at filmklubbene har en viktig rolle ved å være en tradisjonsrik kilde til filmkunnskap og filmentusiasme (St.meld. Nr. 22, 2006-2007:100)

3.9.1 Veiviseren

I 2007 var det 115 aktive filmklubber i landet, derav 80 vanlige filmklubber og 35 ungdoms og barnefilmklubber. I 2006 ble det utsendt i underkant av 12.000 semesterkort i vanlige filmklubber. I stortingsmeldingen er filmklubbene omtalt under et kort punkt om alternative visningsarenaer, hvor tilskuddet til Norsk filmklubbforbund (NFK), som har ligget hos *Film & Kino*, er i fokus. NFK har sentralt mottatt driftstilskudd fra Film & Kino siden 1987 og er fastlagt i forskriftet til lov om film og videogram (St.meld. Nr. 22, 2006-2007:98-99) Utvalget (Einarssonsutvalget) som står bak stortingsmeldingen foreslo en endring:

Utvalget peker på at det er liten konsekvens i at den sentrale filmklubbdriften for voksne støttes av FILM&KINO, mens staten har ansvaret for barnefilmklubbene og innkjøp av historisk film og norsk kortfilm. Utvalget mener derfor at ansvaret bør samles. Utvalget ser filmklubbvirksomheten som tettere tilknyttet til lokale cinematek og filmhistorisk virksomhet enn til den lokale kinodriften, og mener derfor at ansvaret for filmklubbene i sin helhet bør overføres det statlige virkemiddelapparatet på filmområdet (St.meld. Nr.22, 2006-2007:99).

NFK ser fordelene med å ha en samarbeidspartner og ønsker seg en ny statlig virksomhet på filmområdet som kan være en slik partner, forutsatt at den tilføres tilstrekkelige ressurser. Film & Kino støtter forslaget fra Einarssonsutvalget (St.meld. Nr. 22, 2006-2007:99). Departementet stiller seg imidlertid negativ til forslaget.

Filmklubbene er etter departementets oppfatning nært tilknyttet distribusjons- og visningsleddet og har derfor oppgaver som ligger nær virksomheten til Film & Kino, og at både ansvaret for filmklubbene og barnefilmklubbene derfor skulle ligge hos dem.

Departementet trakk også frem at filmklubbene som alternative visningsarenaer er et viktig supplement til den ordinære kinodriften og at filmklubbene ble sett på som en viktig og tradisjonsrik kilde til filmkunnskap og filmentusiasme. De viste også til regjeringens satsning på frivillighet, og at filmklubbene som er basert på lokalt engasjement og frivillig arbeid med 400 styremedlemmer over hele landet, ble sett på som en viktig bidragsyter til frivilligheten på filmområdet (St.meld. Nr. 22, 2006-2007:100).

3.9.2 Digitaliseringen

En annen side ved det nye medielandskapet er digitaliseringen av kinoen og inntøget av streamingtjenester på nett, DVD og Blu-ray salg. I alle de tre filmklubbene ble det satt spørsmålsteget ved deres rolle i det nye medielandskapet hvor tilgangen på film har blitt enorm. Dette kan sies å være en av de største utfordringene filmklubbene har stått ovenfor, og den skiller seg ut fra de utfordringene som filmklubbene tidligere har hatt.

I løpet av 2010 og 2011 ble alle kinoene i landet digitalisert. Jon Iversen, daglig leder i Norsk filmklubbforbund tar opp denne problematikken i artikkelen ”Digitalt og analogt i filmklubbene” i nettutgaven til *Z Filmtidsskrift*. Med midler fra Film & Kino i samarbeid med flere store Hollywood studioer ble digitaliseringen finansiert. Filmklubbene med 35mm-utstyr fikk aldri være med på den delvis offentlige finansieringen (Iversen, J 2012). Dette kan ha gjort det vanskelig å drifte en aktuell og kritisk filmklubb, fordi det blir mer utfordrende å få tilgangen til nyere filmer på kinoformat. Lokalt drives filmklubbene som frivillige, demokratiske og ikke-kommersielle organisasjoner, det gjør det vanskelig å finansiere kjøp av *Digital Cinema Package* (DCP), eller å klare å finansiere serviceutgiftene som følger med digitaliseringen (Iversen, J 2012).

Filmklubbene har alltid kunnet vise 35- og 16mm-filmkopier som gjennom hele filmens historie er blitt lagret på bibliotek, museer, i arkiv og hos filmdistributørene. Filmklubbene som kun baserte seg på visning av analog film, måtte nå benytte seg av et lager av gamle filmruller, som også blir tomt fordi filmdistributørene kvitter seg med de gamle filmene.

Filmklubbforbundet, Cinematekene og Nasjonalbiblioteket har samlinger av 35mm film og mange av disse vil antagelig være tilgjengelig i tiden fremover (Iversen, J 2012).

Lyspunktet i den nye teknologiske hverdagen er at både nyere filmer og restaurerte klassikere blir distribuert på Blu-ray, med et resultat som kan gi god oppløsning med en enklere filmviser/prosjektor i mindre kinosaler. Det er også i mange tilfeller mulig for filmklubber å kjøpe rettigheter til visninger av Blu-ray, noe som åpner for et bredere repertoar. Men Iversen skriver også at Blu-ray formatet allerede kan være på vei ut av markedet i det nedlastning og streamingtjenester av filmer kan erstatte de fysiske platene. Disse filmene som filmklubbene har tilgang til på Blu-ray og DVD er også veldig lett for ”folk flest” å gå tak i, gjennom for eksempel nedlastning og streaming (Iversen, J 2012).

4 Filmklubbene i den nye mediehverdagen

I forrige kapittel tok jeg for meg historien til filmklubbene i Norge og kontekstualiserte med den øvrige medie-og filmhistorien. I dette kapittelet vil jeg ta for meg hvordan filmklubbene i dag tilnærmer seg sitt opprinnelig formål og hvordan eksterne faktorer, som følge av endringer i medielandskapet har påvirket filmklubbene de siste årene. Som nevnt i kapittel 2, har jeg tatt utgangspunkt i det empiriske materiale og problemstillingen i avgrensningen av analysen. Det vil si at det underveis vil være hensiktsmessig å sammenligne med den historiske analysen for å kunne se forskjeller og likheter og dermed komme nærmere en besvarelse av problemstillingen: *Filmklubbene har som mål å fremme interessen for- og studiet av film. Hvordan har deres tilnærming til dette endret seg gjennom historien, og hvordan har eksterne faktorer påvirket formålet de siste årene?*

Denne tilnærmingen har gitt meg tre hovedkategorier som jeg har valgt å ta for meg i analysen. I første del vil jeg vektlegge informantenes mening om hva som er filmklubbenes formål i dag, sett opp mot formålet som ble skrevet ved etableringen av den organiserte filmklubbevegelsen rundt 1960. I den andre delen vil jeg se nærmere på hvordan eksterne faktorer har påvirket filmklubbenes evne til å oppnå sine ønskede mål. Til slutt vil jeg se på hvordan filmklubbene til tross for de store endringene i mediehverdagen kan opprettholde sin posisjon som en aktør som fremmer alternativ filmformidling. Analysen vil følge en utvikling fra hva filmklubbene selv ønsker å være og hvordan de i realiteten opererer ut fra endrede omstendigheter.

Det er viktig å legge vekt på at funnene bare gjelder de få informantene som er med i undersøkelsen, hvor deres bidrag har til hensikt å besvare problemstillingen i henhold til de tre filmklubbene Bergen filmklubb, Cinema Neuf og Trondheim filmklubb. Svarene vil ikke være generaliserbare for den nasjonale filmklubbvirksomheten, men allikevel peke på noen tendenser blant filmklubber som befinner seg i en nokså lignende situasjon.

Studiet av filmklubbenes historie har vært rammeverket for tolkningen av funn fra intervjuene. Under hvert tema vil jeg drøfte tankene og meningene til informantene opp mot den historiske utviklingen. Her vil mye av diskusjonen bære preg av å være knyttet opp mot antagelser og hypoteser omkring de fremtidige utsiktene til filmklubbene, hvor mye ennå er under utvikling.

Da filmklubbene ble etablert på 1960-tallet og i mange år fremover fungerte de som et alternativ, supplement og korrektiv til kinoens oppsetningspolitikk. Dette skulle de gjøre ved å fremme interessen for film som kunstart og formidle kunnskap om film. Det vil være interessant å se nærmere på hvordan de legitimerer denne rollen i dag, da det vil være naturlig å anta at filmklubben har endret seg i takt med medielandskapet.

4.1 Filmklubbens formål

I kapittel 3 har vi sett at filmklubbene opp gjennom historien har hatt ulike tilnærminger til hvordan de ønsker å opptre som filmformidlere. I de store trekkene har det kommet frem at det viktigste har vært å formidle kvalitetsfilm som ikke har blitt distribuert på de ordinære kinoene. Begreper som kunstfilm og kvalitetsfilm har stått sterkt. Frem til 1990 var det også et fokus på å vise viktige filmhistoriske klassikere, men Cinematekene tok i stor grad over visningen av slike filmer, først og fremst i Bergen og Trondheim. Blindern filmklubb, nå Cinema Neuf har ikke hatt en like sterk tilknytning til Cinemateket som de andre to filmklubbene. Det har også kommet frem avvik fra det som kan kalles idealistiske forutsetninger for å drive filmklubb. Et tydelig eksempel her er radikaliseringen på begynnelsen av 70-tallet, men det har også vært korte perioder med fokus på kommersiell film. Det vil være interessant å se på hva styremedlemmene i filmklubbene selv mener er formålet til sin filmklubb, og samtidig sammenligne med hvordan filmklubbene har formidlet film opp gjennom historien.

Etter å ha analysert intervjuene peker det seg ut følgende forhold når det gjelder hva som filmklubbene oppfatter som sitt formål i dag; hovedtrekkene i funnene viser at filmklubbene i dag oppfatter sitt formål relativt likt som de har gjort opp gjennom historien, til tross for større endringer i medielandskapet. Det viktigste er fortsatt å formidle god film, ofte innenfor termer som kvalitetsfilm og kunstfilm og det er et sterkt ønske om å være et alternativ til de kommersielle visningsplattformene. Outzen fra Trondheim filmklubb oppsummerer en oppfatning om filmklubbenes formål i dag, som gjenspeiler alle informantenes betraktninger:

Å på en måte fremme film som en kunstform, gi et alternativt kinotilbud. Eller personlig vil jeg si at det er viktig å få formidlet film som kanskje folk vanligvis ikke ser, eller kanskje ikke får sjansen til å se i rett format, altså på kino, det synes jeg også er en viktig del (Outzen 16.01.15).

Utsagnet tyder på en sterk bevissthet rundt hva som er filmklubbenes oppgave. Utsagnet antyder også at format er viktig, noe som også blir nevnt blant de andre informantene. Som jeg senere vil gå nærmere inn på er ikke dette noe som tradisjonelt har blitt fremhevet i stor grad. Dette kan peke på en utvikling som følge av at filmene nå er tilgjengelige i langt flere formater enn tidligere. Det er rom for å anta at valg av format har vært en selvfølge frem til digitaliseringen av filmmediet, da 35mm var det gjeldende formatet. Filmklubbene har nå mulighet til å velge å vise film på ulike formater, som 35mm, DCP (Digital Cinema Package), DVD og Blu-ray. Det er interessant å trekke frem hvordan alle informantene i løpet av intervjuene ser på det å vise film på 35mm som noe spesielt, noe som gjør filmklubbene i stand til å i større grad vise variasjonene innenfor filmformidling. Eidsaa Larsen trekker frem valg av format i sammenheng med filmklubbenes formål: ”Særlig der filmene er laget for å bli vist på 35mm, det er en verdi i seg selv” (Eidsaa Larsen 15.01.15). Dette sitatet kan ses i sammenheng med endringene som ble redegjort for i delkapittel 3.8 om konsekvensene av digitaliseringen av filmmediet, og det viser til at det har skjedd en utvikling ved at filmklubbene i dag fokuserer mer på format, antagelig fordi de i dag har flere formater å velge mellom.

Det finnes også nyanser blant hva filmklubbene oppfatter som sitt formål. For eksempel legger Cinema Neuf stor vekt på å formidle kunnskap om film. Dette er sterkt forankret i filmklubbens formål, og det samsvarer også med filmklubbenes opprinnelige formål. Som nevnt i delkapittel 3.4.2, var dette noe av grunnlaget for opprettelsen av en organisert filmklubbvirksomhet. Gjennom filmklubbenes historie har det alltid vært et ønske om å formidle mer kunnskap om film, men etter å ha analysert intervjuene peker det mot en utvikling hvor dette har blitt mer sentralt i filmklubbdriften de siste årene. Bjerke Holen, tidligere leder i Cinema Neuf beskriver denne utviklingen godt:

Jeg tenker at en filmklubb som Cinema Neuf har et litt undervisnings eller kunnskapsoppdrag, ved å måte lære bort - både hvordan man viser film, snakker om film og skriver om film. Selv den mest lavkulturelle mainstreamfilmen kan få et veldig interessant lysblikk kastet over seg, hvis den blir kontekstualisert på riktig måte. Det tenker jeg kan være filmklubbens oppgave eller det kan være et formål - et slags mer kunnskapsorientert formål (Bjerke Holen 09.01.15).

I følge Bjerke Holen ser det ut som filmklubben har et større fokus på det kunnskapsorienterte, altså å formidle kunnskap om film. Dette har alltid vært forankret i formålet, men fokuset har vært varierende gjennom historien, ofte med bakgrunn i manglende ressurser. Bjerke Holen antyder i intervjuet at dette er noe som burde være en stor del av

filmklubbenes formål i dag. Dette viser en interessant utvikling i form av at det muligens ikke lenger er et like stort fokus på hva slags type film som vises, men at det heller er et større fokus på hvordan den kontekstualiseres for deretter å kunne lære bort noe som de filmatiske uttrykkene. På den andre siden har det alltid vært viktig for filmklubbene å kontekstualisere film, selv om dette har blitt gjort på ulike måter opp gjennom historien. Som det kom frem i underkapittel 3.6, var fokuset under radikaliseringsen å kontekstualiserte filmene med de politiske og samfunnsmessige forholdene, mens filmene på 60-og 80-tallet i større grad ble kontekstualisert innenfor filmhistorie og filmatiskeuttrykk. Det er allikevel interessant å se hvordan filmklubbene fortsatt har en slags folkeopplysningstanke, selv om det de ønsker å formidle av kunnskap med sine filmvalg periodisk endrer seg. Dette er noe jeg vil komme tilbake til mot slutten av kapittelet.

Med den synkende oppslutningen i filmklubbene som kommer på begynnelsen av 2000-tallet som en følge av de større endringene i medielandskapet, vil det kunne anta at dette har endret forutsetningene for at filmklubbene kan legitimere sin eksistens på samme måte som de tradisjonelt har gjort. Det er interessant å se hvordan filmklubbenes oppfatning av sitt formål er nærmest uendret. Selv med noe endring i fokus, er alle de elementene som man også ser historisk tilstede. Avvikene vil vanskelig kunne argumenteres for er spesielt for tiden, fordi man kan dra paralleller til historien deres, med unntak av det nye fokuset på format. For eksempel var ikke kunstbegrepet i fokus under radikaliseringsen på 70-tallet, eller med perioder med mye visning av kommersiell film. Det har også alltid vært viktig for filmklubbene å kontekstualisere filmene de viser, om det være seg i innenfor et samfunnsengasjement, filmhistorie eller filmatiske uttrykk. Det å formidle kunnskap om film har også vært viktig for klubbene gjennom årene, men ved flere tilfeller har resursene satt en stopper for dette, som vi senere vi også senere i kapittelet vil se, har dette blitt viktigere de siste årene. Det oppfattes slik at de har en sterk bevissthet rundt hva de ønsker å være, og at de er lite påvirket av at mediene har endret seg.

4.1.1 Formålets relevans i dag

Informantene ble presentert for det følgende formålet og spurt om det har relevans til dagens filmklubbdrift: "(...) fremme interessen for film som kunstart og som opplysnings- og underholdningsmedium; bruke film som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel; fremme studiet av filmkunnskap, dvs. Vurdering og forståelsen av film (...)" (Kortner 1993:19).

Dette er det overordnede formålet som ble laget med etableringen av en organisert filmklubbvirksomhet i landet rundt 1960. Hensikten med en slik tilnærming er å se nærmere på om filmklubbene har det samme utgangspunktet for sin drift i dag, som de har hatt gjennom historien. Bakgrunnen for formålet har ikke kommet tydelig frem tidligere, på grunn av manglende kilder, men daglig leder i Norsk filmklubbforbund, Jon Iversen, skisserer hvorfor dette formålet ble skrevet ned, i sammenheng med formålets relevans i dag,

Det er sånn at filmvisninger i Norge har vært regulert av kinoloven, film-og videogram, og den retter ganske strenge vilkår for hvem som kan vise film og man må ha konsesjon og greier - det er et ganske omfattende byråkrati der ute. Tidligere så var det enda strengere, det var delvis for å vise en seriøsitet og at dette ikke var en vanlig kommersiell kino som lå til grunn for det. For at man i det hele tatt skulle få lov til å drive filmklubber så måtte man ha en formålsparagraf. Jeg tror ikke det er bare ideelt at det står dette her med kunst-og opplysningsmedium og bruke film som historisk- og kulturhistorisk hjelpemiddel. Det er også delvis den tekniske loven, så man i det hele tatt skulle få lov til å ha filmklubber (Iversen 08.01.15).

I dette sitatet kommer det frem at formålet ble etablert for å legitimere filmklubbvirksomheten ovenfor kinoloven. Filmklubbene hadde frem til 1987 vært definert som offentlige, og ble derfor underlagt lovens bestemmelser om konsesjon og sensur. Dette endret seg imidlertid med den nye loven om film –og videogram som kom i 1987, da begreper i *næring* ble innført. Dette innebar at visningsvirksomheter utenom næring, det vil si at de ikke hadde økonomiske hensikter, ikke ble rammet av bestemmelser om konsesjon og sensur (Jacobsen 1994: 40). Dette betyr at formålet til den organiserte filmklubbvirksomheten ikke har den samme relevansen som den tidligere hadde når den kommer til den tekniske loven, og det vil si at filmklubbene i dag står friere til å tolke den. I de kvalitative intervjuene med styremedlemmene fra filmklubbene har det allikevel kommet frem at det har sin betydning for filmklubbene. Filmklubbene drives fortsatt i hovedsak etter de idealistiske forutsetningene som er beskrevet i formålet, selv om det gjennom intervjuene fremstår som det gjøres delvis ubevisst.

I intervjuene og analysen av dem kom det frem at informantene i varierende grad hadde kjennskap til formålet. Allikevel kommer det frem i foregående underkapittel at de i dag opererer etter mange av de samme idealene som er i det opprinnelige formålet (se 4.1). Videre har det kommet frem at formålet med sine nokså løse termer gir mulighet for ulike tolkninger og det vil derfor være mulig å drive en filmklubb etter dette, til tross for endrede forutsetninger og idealer i de enkelte filmklubbene. I intervjuet med Bjerke Holen kommenterer han dette direkte: ”Det spørs litt hva man legger i det, hvilke kriterier man

legger i det. Jeg tenker at det var en idé som lå litt i bakgrunnen. Vi følte vel ikke at vi måtte følge en sånn streng, snever Arthaus- ideologi” (Bjerke Holen 09.10.15). Utsagnet tyder på at filmklubbene opplever at de har frihet til å velge hva de ønsker å formidle. Til tross for dette er det en bred oppfatning blant informantene om at filmklubbene hovedsakelig drives etter de samme forutsetningene som de gjorde på 1960-tallet, selv om de større endringene i mediehverdagen skulle tyde på at filmklubbene drives annerledes. Et viktig skille i dag er at filmklubbene ikke er lovpålagt å følge formålet, men at de heller velger å følge idealene og tradisjonene frivillig.

I analysen av intervjuene kommer det frem at formålet nærmest oppleves som mer relevant i dag enn tidligere. Eidsaa Larsen illustrer den generelle oppfatningen godt:

Jeg synes det er veldig, veldig relevant fortsatt fordi interessen for film er stor, som det alltid har vært egentlig - i forskjellige kanaler- alt fra tv til kino og Internett. Men nysgjerrigheten for film, nysgjerrigheten for forskjellige former for filmskaping, det trengs det aktører for å fremme. For det er jo i veldig mange kanaler et veldig snevert utvalg av hva slags filmfokus man har, for eksempel Netflix og sånne ting. Det er jo veldig mye positivt med det, men det kan også snevre inn forståelsen av hva film kan være. Og da tror jeg de er viktig at filmklubbene jobber med de punktene her, som er å blant annet fremme film som en kunstart, en variert kunstart med uante muligheter – og se på noen av dem og studere det (Eidsaa Larsen 15.01.15).

Utsagnet tyder på at behovet for filmklubbene i sin opprinnelige form kan være enda viktigere nå enn tidligere, ved at de er en aktør som fremmet et alternativ blant de mange nye kommersielle aktørene. Noe av det ideelle grunnlaget for filmklubbbevegelsen har alltid vært å etablere et alternativ til den passive konsumformen film vanligvis blir presentert i (Berge 1989:8-9). Det nye medielandskapet har medført at filmklubbene i dag har lagt flere aktører å være et alternativ til.

Videre antyder sitatet ovenfor og den generelle fremstillingen til informantene en direkte tilknytning til den tiden da filmklubbene ble organisert (se 3.4.1), og det videre mot at filmklubbene i dag har fått et nytt giv for å i større grad *fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelsen av film*. Denne måten å drive filmklubb på legitimeres i Stortingsmeldingen *Veiviseren*. Man se at departementet ser på filmklubbene som et viktig supplement til den ordinære kinodriften, og at filmklubben er en viktig og at de mener at klubbene er tradisjonsrik kilde til filmkunnskap og filmentusiasme (st.meld. nr. 22, 2006-2007:100).

I analysen av intervjuene kom det også frem nye perspektiver som er interessant å trekke frem. Fokus på frivillighet og deltagelse er noe som tidligere ikke har blitt fremmet i betydelig grad hos filmklubbene, men med alle de nye formidlerne av film som har kommet kan det være noe reelt i at filmklubbene har fått en annerledes rolle blant de engasjerte filminteresserte. Selv om det også tidligere har vært viktig å oppmuntre til diskusjon og debatt rundt film, kommer det frem at dagens deltagelse går lenger enn tidligere. Ved å sette søkelyset på frivilligheten i filmklubben, kan det bidra til å øke formålets og filmklubbenes relevans i dag. Det er også interessant hvordan frivilligheten ble trukket frem som en viktig del av filmklubbvirksomheten i Stortingsmeldingen *Veiviseren* fra 2006/2007, der departementet så til regjeringens satsningsområde på frivillighet, og at filmklubbene som er basert på lokalt engasjement og frivillighet med 400 styremedlemmer over hele landet, er en viktig bidragsyter til frivillighet på filmområdet (st.meld. Nr. 22, 2006-2007:100). Solum trekker frem deltagende i frivilligheten som en av de aspektene ved filmklubbene som i dag kan skille dem fra andre filmformidlere:

...Men jeg tenker at en like stor del av Cinema Neuf er jo frivilligheten, det å være med i en klubb. Altså du kan dra til Cinemateket å se filmer som er viktige for filmhistorien og for dannelsen din, men det kan du også se hos Cinema Neuf, men det som er kanskje enda viktigere i Cinema Neuf er deltagelsen. Cinemateket er en dosent for filmhistorie, i Cinema Neuf og filmklubb generelt så er deltagelsen, at du er med. Du mottar ikke bare, du deltar. Så det tenker jeg er neste linje på formålsparagrafen, for filmklubber i dag (Solum 19.01.15).

På bakgrunn av dette vil man kunne si at Joachim Solum har et godt poeng når han foreslår å ta med frivilligheten som en del av filmklubbenes formål. Dette er et aspekt ved filmklubbenes drift i dag, som jeg også vil gå nærmere inn på senere i kapittelet.

Formålet fremstår i større grad som veiledende, fremfor styrende for hva filmklubbene skal formidle og være. Filmklubbene opplever at de har en frihet til å velge hva de skal formidle, men allikevel følger stort sett det opprinnelige formålet. Dette viser til at formålet har sin relevans, også til dagens filmklubbvirksomhet. Iversen oppsummerer den generelle holdningen bra: ”Dessuten så er det jo noe reelt i det. Vi driver jo ikke bare å viser film for underholdningens skyld. Det er jo faktisk en historisk og samfunnsmessig interesse som ligger bak. Ikke minst en sånn filminteresse som går litt dypere enn å bare gå på kino” (Iversen 08.01.15).

Allikevel vil det være nærliggende å tro at endringene i medielandskapet har endret forutsetningene for filmklubbvirksomheten i landet, og jeg vil nå se nærmere på hvilke utfordringer og eventuelle eksterne faktorer som påvirker disse filmklubbene i dag. Og videre om disse målene som filmklubbene har er like gjennomførbare i dag.

4.2 Utfordringer og eksterne faktorer

Filmklubbene ser fortsatt ut til å arbeide ut i fra sitt overordnede formål, dette utelukker imidlertid ikke endringer i selve filmklubbdriften som følge av digitaliseringen av filmmediet. Et interessant spørsmål vil derfor være hvordan filmklubbene har klart å opprettholde sin drift.

I den forbindelse vil jeg se på hvordan digitaliseringen av filmmediet har ført til endringer i tre filmklubber. Det vil ikke være mulig å generalisere ut i fra dette utvalget, men det er allikevel interessant å se på utviklingen til de filmklubbene som en gang i tiden var ledende med sine høye medlems- og besøkstall. Ved å se på deres utvikling og noen av deres utfordringer kan det være mulig å trekke slutninger til den nasjonale filmklubbvirksomheten.

Det har blitt fokusert på to eksterne faktorer i denne analysen; den nye tilgangen på film, som er en følge av digitaliseringen av filmmediet og digitaliseringen av kinoene. Etter å ha analysert intervjuene blir det bekreftet at det er digitaliseringen i alle dens former som skaper de største utfordringene for filmklubbene i dag. Digitaliseringens største konsekvens ser ut til å være nedgang i antall medlemmer og besøkende i filmklubbene, hvor de tre filmklubbene som her er representert nå har et medlemstall på lik linje med filmklubbene i de mellomstore byene. Flaggskipene har seilet i feil kurs, og en nærmere analyse vil nå forklare hvorfor og hvordan de igjen skal komme inn på rett farvann.

4.2.1 Tilgang på film

Det har kommet en endring i seerkulturen de siste årene. Publikum står nå friere til å velge hvordan de skal konsumere film. Ved at film nå distribueres gjennom flere kanaler enn tidligere, vil det være vanskelig for filmklubbene å opprettholde sin posisjon som et supplement og alternativ fordi de ikke lenger bare har kinoene å være et supplement og alternativ til. Som jeg var inne på i kapittel 3, har filmklubbene blitt en del av fenomenet

synergi, som i følge Østbye er en følge av utviklingen som gjør at det samme budskapet finner veien frem til konsumenten gjennom flere kanaler (Østbye 2008:92).

Tendensene til denne utviklingen kunne vi også se i programheftene fra midten av 2000-tallet hvor de tre klubbene allerede da var bevisst på at deres rolle var i endring. I Bergen filmklubb skulle hovedtiltaket være å gi en større opplevelse enn hva de kunne oppleve gjennom de nye kanalene (Holtermann og Tveit 2011:76). Og Trondheim ble det fokusert på at filmklubben kunne tilby filmer som ikke kom gjennom det kommersielle nåløyet, og ved å gjøre dette på kino mente de at dette måtte være filmklubbens visjon i det de kaller dagens ”mediemettede virksomhet” (Johansen 2006:8). En lignende tilnærming så man også i Cinema Neuf i 2007, hvor de mente at deres tradisjonelle oppgave med å utvide publikums oppfattelse av hva film fortsatt skulle være deres hovedoppgave (Lund 2007:3). Det vil senere bli diskutert hva informantene i dag mener skal til for å igjen øke besøkstallet og sin betydning som filmformidlende aktør.

Analysen av intervjuene viser at det er enighet blant informantene om at den enorme tilgangen på film som har kommet de siste årene likevel er en reell årsak til det synkende medlems- og besøkstallet hos filmklubbene fra midten av 2000-tallet, samtidig som det påvirker det filmklubbenes programmeringspolitikk. Todnem beskriver denne forbindelsen mellom besøkstallene og den relativt nye og store tilgjengeligheten på film, og hvordan det kan påvirke programvalgene til filmklubbene.

Det har vært en nedgang i besøkstallene over flere semestre tror jeg, fordi folk kan gå på Netflix, laste det ned, leie på nett. Det er så utrolig lett tilgjengelig. Noen ganger på styremøte når noen har foreslått en film så kom den nettopp på Netflix, folk kan bare se den der isteden. Men alt er jo på Netflix og alt er jo tilgjengelig, så vi kan ikke tenke sånn heller, og ikke vise ting fordi det er tilgjengelig, men allikevel så bør vi kanskje gjøre det. Jeg vet ikke (Todnem 11.02.15).

Av dette sitatet kan man se at en konsekvens av den nye tilgangen på film fører til endrede forutsetningene for programmeringen i filmklubbene. Dette kan relateres til den utviklingen til film og kinodistribusjonen som følge av digitaliseringen av filmmediet, som Leif Ove Larsen skriver påvirket det film og kino på den måten at de smalere filmene ofte blir sendt direkte på DVD, mens det fortsatt var mer økonomisk å vise de kommersielle filmene på kino. Samtidig åpnet de nye mediene som DVD og Internett opp et marked for relansering av gamle filmer (Larsen 2008:190). Dette viser at de filmene som filmklubbene tidligere har kunne belage seg på å vise, og nærmest har vært alene om å vise, nå distribueres gjennom de

nye kanalene. Dette vil medføre at filmklubbene fremstår som mindre eksklusive og attraktive. Det skjer en dreining fra å kun forholde seg til kinoene, til å også ta hensyn til andre mediene. Ved at kinoene å har en enda tydeligere kommersiell linje, vil det ikke være vanskelig for filmklubbene å være et supplement til deres filmformidling. Det som skaper en utfordringer er at også de nye mediene nå har blitt supplement for kinoene, på samme måte som filmklubbene har vært det. Det som vil skille filmklubbene fra disse aktørene er at filmklubbene viser film i større formater.

Samtidig er det viktig å trekke frem de positive virkningene den nye tilgangen på film har hatt for filmklubbevegelsen generelt. Som det ble nevnt i forrige kapittel har Jon Iversen gjennom en artikkel i *Z Filmtidsskrift* skissert mulighetene som digitaliseringen gir for filmklubbene. Ved at både nyere filmer og restaurerte klassikere nå blir gitt ut på Blu-ray, med en relativt god oppløsning, gir det et godt resultat på enklere fremviser i mindre kinosaler. Han trekker også frem at filmklubber i mange tilfeller kan kjøpe rettigheter til visinger på Blu-ray, noe som åpner for et bredere repertoar (Iversen J, 2012). Dette fører til at det vil være lettere å starte en filmklubb i dag enn tidligere. Dette er blant annet noe Solum trekker frem, ved at dette også er en del av konsekvensene av den nye tilgangen på film:

Det er vel en større konkurranse. Det er lettere å starte en filmklubb i dag, enn det var før. Og Cinema Neuf merker nok det, for eksempel tror jeg nesten hvert eneste fakultet har sin egen lille filmklubb, hvor de viser film i forelesningssalen på DVD og på en helt grei prosjektor. Det er nok en god konkurranse kanskje (Solum 19.01.15).

Det er et interessant perspektiv at filmklubbene ikke ser på seg selv som konkurrenter. Dette ser man også historisk i på måten Blindern filmklubb omtalte Oslo filmklubb, og hvordan de ikke ønsket å konkurrere. Dette viser at fokuset fortsatt ligger på å være et supplement for de kommersielle aktørene.

Den nye tilgangen på film skaper både negative og positive konsekvenser for filmklubbvirksomheten. Det er bred enighet blant informantene at det har skapt en nedgang i besøkstallet, men samtidig vil man kunne si at forutsetningene for å drifte en filmklubb i dagens medielandskap er gode på bakgrunn av at det også blir enklere for filmklubbene å skaffe til veie film, som også for filmklubbene kan bidra til et større mangfold og repertoarfrihet. Samtidig kommer det frem at filmklubbene potensielt har flere hensyn å ta når det kommer til valg av film. Tidligere gjorde de relativt smale kvalitetsfilmene filmklubbene til noe eksklusivt, men nå tilbys disse filmene gjennom andre kanaler.

4.2.2 Digitaliseringen av kinoene

Hvordan filmklubbene er påvirket av digitaliseringen er svært ulikt fra filmklubb til filmklubb. Dette har å gjøre med at filmklubbene har ulike visningslokaler, finansieringsmuligheter, og dermed ulikt tilgang på teknisk fremvisningsutstyr. Analysen av intervjuene viser hvordan tre filmklubber har opplevd digitaliseringen på ulike måter, dette viser også bredden i filmklubbvirksomheten i landet og hvordan de på ulikt vist utnytter de mulighetene som er tilgjengelig.

Trondheim filmklubb er i denne sammenheng et eksempel på en filmklubb som er mindre berørt av digitaliseringen. I intervjuene med informantene fra klubben kommer det frem at de i dag benytter en sal på den kommunale kinoen, hvor de har tilgang til digitalt kinoutstyr. Filmklubben er også i en unik situasjon ved at det er den eneste salen i Trondheim som også har 35mm-fremvisere. Informantene fra klubben forteller at dette har ført til at de er lite berørt av digitaliseringen, foruten en endring i tilgang på film i det nye formatet (Eidsaa Larsen 15.01.15/Outzen 16.01.15). Det digitale kinoformatet er naturlig nok tilpasset kinoens visningsstruktur med mange visninger. Dette er en utfordring for filmklubbene som kun viser filmene én gang. Videre viser det seg at filmklubben på grunn av pris stort sett er begrenset til NFKs katalog, når de ønsker å vise filmer i DCP- format.

Bergen filmklubb disponerer eget visningslokale på Det Akademiske Kvarter i Bergen. De har gjennom et samarbeid med Bergen Internasjonale Filmfestival fått finansiert innkjøp av digitalt kinoutstyr. Filmklubben har også beholdt sine gamle 35mm-fremvisere. I likhet med Trondheim filmklubb er de også preget av at det er utfordrende å få tak i filmer utover NFKs kataloger.

De DCP-ene vi har kommer som regel fra NFK, så de er veldig lett å få tak i. Men det er ikke så mange, og vi får jo hvis vi kontakter lokale distributører, men da har jo de allerede avtalt at kinoen skal ha de, eller har hatt de (Todnem 11.01.15).

En grunn til at filmer i dag kan være vanskeligere å få tilgang på i kinoformat, er at distribusjonen er tilpasset ordinære visninger, som det er nevnt ovenfor. Iversen beskriver hvordan dette påvirker filmklubbene:

Det har ikke hjulpet noe for filmklubbene denne digitaliseringen, slik som det har for kinoen som har en helt annen virksomhetsstruktur med mange visninger. Og det at filmene blir borte

veldig fort, DCP-ene er tilgjengelige ofte bare noen få måneder også finnes de ikke mer. Dermed så er filmklubbene egentlig tvunget over på andre medier (Iversen 08.01.15).

I følge Iversen har digitaliseringen ført til at filmklubbene er tvunget over på nye medier. I den sammenheng kan man si at det er en fordel for filmklubbene at film også har blitt tilgjengelig på langt flere formater, som i utgangspunktet var ment for privatbruk.

Derfor skulle man kunne anta at en filmklubb som Cinema Neuf, som ikke har tilgang til digitalt kinoutstyr ikke går glipp av mange muligheter, utover det å kunne vise de nyeste filmene før de slippes på DVD og Blu-ray. Cinema Neuf belager seg på visninger av 35- og 16mm film, men på grunn av at nyere filmer ikke lenger distribueres på disse formatene, må de basere sine analoge visninger på NFKs og Nasjonalbibliotekets arkiv. Filmruller er forbruksvare, og dette vil kunne være en utfordring for filmklubben etter hvert. Imidlertid har de, til sammenligning med de andre filmklubbene, startet med å vise en del film på DVD og Blu-ray for å kunne opprettholde et mangfold i programmet. Informantene fra filmklubben forteller at den største konsekvensen for dem er at de går glipp av muligheten for førpremierer, videre forteller Bjerke Holen at: ”Vi hadde heller ikke noen finansiering til å kjøpe inn DCP-maskin, så i en periode der følte jeg at vi var litt utafor, men vi erfarte vel også at det var mulig å få tak i nye filmer på DVD og... begrensninger kan jo også generere nye kreative muligheter” (Bjerke Holen 09.01.15). Dette peker på at digitaliseringen av kinoene ikke i stor grad har påvirket filmklubbene ved at de fortsatt kan opprettholde et tilnærmet likt tilbud. På en annen side er de nå i en særstilling ved at de kan tilby filmvisninger i et bredt spekter av formater, også analoge.

Generelt viser intervjuene at digitaliseringen har ført til en større bevissthet rundt valg av format. Denne utviklingen har en naturlig forklaring ved at det tidligere ikke har vært formater med god nok kvalitet som kan vises på et stort lerret, frem til digitaliseringen av filmmediet på midten av 2000-tallet som førte til DVD- distribusjon og senere Blu-ray, og siden 2011 DCP. VHS-en er naturlig nok ikke tatt med i betraktning.

Det nye kinoformatet viser seg å både være kostbart og til en viss grad utfordrende for filmklubbene å benytte. Det kommer frem i analysen av intervjuene at det er utfordrende for klubbene å få tilgang til film hvis de går utover katalogene til NFK (Eidsaa Larsen 15.01.15/ Todnem 11.02.15). For det første har dette ført til at filmklubbene i større grad benytter kvalitetsmessig lavere formater, for det andre har det ført til et mer bevisst fokus på valg av format hos filmklubbene. Et aspekt som peker seg ut er hvordan filmklubbene har blitt mer

opptatt av å kunne formidle filmer på det gamle kinoformatet, og hvordan de til en viss grad ser på dette som en slags museumsfunksjon i sin egen virksomhet. ”Vi er jo litt opptatt av å vise film på 35, vi har jo litt sånn konsept om å prøve å gjøre det, men det begynner å bli et problem med tilgang. Ikke nødvendigvis på det gamle nødvendigvis, men du finner ikke nye 35mm kopier av film” (Outzen 16.01.15). Informantene er enige om at det er viktig å bevare muligheten for å vise film på 35mm.

For at filmklubbene i større grad skal kunne benytte det digitale kinoformatet vil de være avhengig av å få til bedre ordninger om visninger av filmer på DCP. Utfordringene som her har kommet frem, både med visning av digital og analog film minner om situasjonen på 60-tallet hvor det var få utlånsmuligheter for filmklubbene. Utvalget var på den tiden begrenset på grunn av slitasje på filmkopier og problemer med å få frigitt deponert byråfilm (Kortner 1993:20). Løsningen ble på den tiden først et importsamarbeid mellom de største filmklubbene, som senere førte fram til opprettelsen av det landsomfattende forbundet. Det kan derfor være mulig å se for seg at det vil skje en utvikling hvor det etter hvert vil bli lettere for filmklubber å vise film på dette formatet. Endringen er relativt ny, og det kan tenkes at det er behov for en tilpasningsperiode, sammenlignet med situasjonen som filmklubbene stod i på 60-tallet, hvor de etter hvert løste problemet med mangelen på film med å inngå et importsamarbeid.

Oppsummert viser analysen at filmklubbene er påvirket av digitaliseringen av kinoene, men på grunn av tilgangen på de nye mediene som DVD og Blu-ray vil repertoaret i utgangspunktet kunne være like bra for alle filmklubbene, uavhengig av hva slags visningsutstyr de har tilgjengelig. Baksiden ved digitaliseringen av kinoene, for filmklubbenes del, er kvaliteten på de filmvisningene hvor det ikke vil være mulig å vise på noen av kinoformatene. Uansett vil man kunne konkludere med at filmklubbene har alle forutsetningene til å kunne formidle det de ønsker, til tross for de endringene som digitaliseringen av kinoene har skapt.

4.3 Filmklubbenes rolle i dag

Som tidligere nevnt i kapittel 3 ble det under arbeidet med å etablere en organisert filmklubbvirksomhet i overgangen fra 1950 til 1960-tallet satt som mål at filmklubbvirksomheten skulle skape forståelse for verdifull film og at programmet burde

bestå av ”kunstneriske fremdragende film som kanskje hadde hatt begrenset distribusjon, filmhistoriske milepæler, eksperimentbetont eller eksotisk film, filmer som kunne skape diskusjon og filminteresse, og etter hvert serier med filmer fra én regissør, eller rundt et tema” (Nymo 2006:60). Dette var målsetninger som NFI og filmklubbene skulle følge utover det overordnede formålet. Som det kom frem i delkapittel 4.1 og 4.11 er fortsatt dette filmklubben streber etter å gjøre.

Hvordan informantene snakker om filmklubbens formål er i stor grad subjektivt, men det kan også legitimeres ved å se på Stortingsmeldingen *Veiviseren* fra 2006-2007, hvor departementet argumenterer for at filmklubbene er viktige alternative visningsarenaer og supplement for den ordinære kinodriften og videre at filmklubbene er en viktig og tradisjonsrik kilde for filmkunnskap og filmentusiasme (st.meld. nr.22, 2006-2007). Fremstillingen i *Veiviseren* og informantenes utsagn er samstemte på dette området.

På grunn av endringer i mediehverdagen vil man kunne ta utgangspunkt i at filmklubbens rolle i dag er annerledes enn hva den har vært tidligere. Som Iversen også sier ”Jeg må jo si at jeg egentlig er litt overrasket over at filmklubben har bestått omtrent like sterkt til tross for den utviklingen som har vært, med film i alle kanaler” (Iversen 08.01.15). Videre vil jeg gå nærmere inn på hva informantene tenker om disse endringene, og hvordan de arbeider for å opprettholde sin rolle som alternativ filmformidler, i henhold til formålet som har vist seg å fortsatt være relevant. Analysen av intervjuene har vist at det er en sterk bevissthet rundt det synkende medlemstallet og hvordan de kan arbeide for å skape en større interesse rundt filmklubevegelsen. Det er interessant å starte denne diskusjonen med hva daglig leder i NFK tenker om filmklubbens rolle i dag, som kan gi et overordnet blikk på resten av diskusjonen: ”Man skal ikke overdrive, det er jo en ganske liten bevegelse med 10.000 – 15.000 medlemmer i året. Så det er vel en sånn som det alltid har vært, en slags betydning som en nisje- greie, men fremdeles den betydningen at det er en slags kanal for alternative ting, som enda ikke er så modent for å nå ut til et større publikum” (Iversen 08.01.15).

Jeg ønsker imidlertid å gå nærmere inn på hvordan filmklubbene i praksis utfører denne rollen og de oppgavene som er beskrevet ovenfor, og jeg har i intervjuene spesielt lagt vekt på hvordan de møter og svarer på de utfordringene som det nye medielandskapet har skapt. Den foregående analysen viser at filmklubbens tilnærming til sitt formål er nærmest uendret,

og at eksterne faktorer i form av nye formidlere av film, har ført til synkende besøks-og medlemstall.

4.3.1 An offer they can't refuse

Informantene har mange av de samme svarene på hvordan filmklubbene i dag kan få en forsterket rolle som formidler av film. I de store trekkene er et ønske om å kunne tilby noe mer og eksklusivt, og dette tror de vil generere flere medlemmer og en større interesse for filmklubber. Gjentatte ganger kommer det opp at de ønsker å tilby noe mer en den passive konsumformen film vanligvis blir presentert i, og dette vil i de store trekk gjøre ved å fokusere på hvor varierende film kan være som kunstart, opplysnings- og underholdningsmedium. Dette ønsker de blant annet å gjøre ved å tydeligere formidle filmkunnskap, mangfold i programmet, skape debatt og diskusjoner om filmene, og å vise utlgjengelig film. Generelt er det et ønske om å lage mer spennende og eksklusive arrangementer, hvor publikum kan oppleve noe annerledes enn det de har mulighet til gjennom andre filmformidlere. Kjørholdt beskriver denne tankegangen som ser ut til å prege informantene fra alle de tre filmklubbene.

Jeg tror man må komme med et litt nytt tilbud, jeg holdt på å si "an offer they can't refuse". Kombinere filmvisninger med andre arrangementer, som vi også har sett før at har skapt god oppslutning, men vi må kanskje gjøre dette i enda større grad der det ikke bare handler om å se filmen, men også oppleve noe annet. At man for eksempel har en debatt eller det er en konsert, stumfilmkonsert, eller man kan ha ett eller annet slags morsomt arrangement i kombinasjon med filmvisning (Kjørholdt 11.02.15).

Kjørholdt mener at filmklubbene må tilby noe unikt, noe som publikum ikke har mulighet til å oppleve gjennom de nye kanalene, men hun legger også vekt på at det her må være en balanse mellom å tilby noe som trekker publikum samtidig som det ikke skal gå på bekostning av hva filmklubbene står for. Det er interessant å den fremstillingen i sammenheng med endringen i programprofilen til Oslo filmklubb på begynnelsen av 1990-tallet. Oslo filmklubb hadde på grunn av dårlig økonomi begynt å programmere mer etter hva de trodde publikum ville se, altså mer populære og kommersielle filmer, og med det gått bort fra hva de også selv kalte idealistiske forutsetninger for å drive filmklubb og deres egen målgruppe (Oslo filmklubbs programhefte 1990:2-3). Endringen i programprofilen så ikke ut til å forbedre den økonomiske situasjonen for Oslo filmklubb, da de tre år etter ble lagt ned (Aasarød 1993:2). Ut fra denne historiske erfaringen vil det ikke være ideelt for filmklubbene å føye seg etter den kommersielle filmen til fordel for publikum, og kanskje vil filmklubbene

ha mer å vinne på å fortsette å være formidleren av alternativ film som et supplement til kommersielle aktører. Det er også interessant hvordan Oslo filmklubb i programhefte for semesteret etter tar opp konsekvensene av de nye formidlerne av film som da hadde kommet, som Cinematekene og ”Rock Cinema”, men at de konkluderer med at filmklubben fortsatt spiller en aktiv rolle (Oslo filmklubbs programhefte 1990a:3). Det er interessant hvordan informantene også i dag konkluderer med det samme, men det er også bred enighet i at filmklubbene må markere seg bedre med å lage mer eksklusive arrangementer.

Med bakgrunn i hvordan digitaliseringen av filmmediet har ført til en utvikling der smalere filmer ofte blir utgitt på DVD og nye medier som DVD og Internett har åpnet opp et marked for blant annet relansering av gamle filmer (Larsen 2008:190). Kjørholdt trekker frem et interessant begrep om filmklubbevegelsen i denne sammenhengen. ”At de nesten har oppført seg som et monopol på å vise andre filmer enn kinofilmer, men i dag er det ikke sånn. De har ikke monopol lenger, så da må de nesten finne en annen nisje” (Kjørholdt 11.02.15). Det er en bred oppfatning blant informantene at de må innse at de ikke lenger står alene om å være et supplement for den ordinære kinoene, og det blir opptil flere ganger nevnt i intervjuene at filmklubbene gjennom mer eksklusive, unike og sære arrangementer i dag må fokusere på å skape nisjer for å være attraktive for et filminteressert publikum. Dette kan igjen relateres til Østbyes begrep om synergi, som beskriver hvordan utviklingen har ført til at det samme budskapet finner veien frem til mange flere kanaler en tidligere (Østbye 2008:92). En nøkkel kan her være for filmklubbene å fremme sitt budskap, som i utgangspunktet skal være annerledes enn hva de kommersielle aktørene fremmer, på en sterkere og tydeligere måte.

Kjørholdt pekte mot at filmklubbene må finne en nisje som folk vil ha og generelt er informantene samstemte på dette området. De mener at en slik utvikling av filmklubbenes vil kunne generere mer engasjement rundt virksomheten. Analysen peker på at filmklubbene stort sett har den samme rollen som de alltid har hatt, men at noen områder av deres virke har blitt forsterket. På en måte fremstår det gjennom informantenes utsagn om temaet at de har tatt grep rundt hva filmklubbene opprinnelig skulle være, og ønsker å forsterke denne rollen.

I analysen av intervjuene har det også kommet frem et nytt element som skiller seg fra den tradisjonelle filmklubbvirksomheten. Det har kommet et nytt fokus rundt valg av spesifikke formater. Filmklubben har fått en ny slags nisje ved at de er en av få aktører som kan formidle film på det gamle kinoformatet, 35mm- film. ”Vi er jo de eneste som fremdeles

viser på 35mm, så det er jo nærmest en musikalsk tilleggsfunksjon, teknisk sett” (Iversen 08.01.15). Dette har potensiale til å etterhvert utvikle seg som et unikt tilbud hos filmklubbene, dersom det gamle kinoformatet skulle bli like populært som vinylen. Filmklubbene har mulighet til å låne 35mm kopier av norske filmer fra Nasjonalbiblioteket. Dette gjør at de er nærmest de eneste som har mulighet til å formidle eldre norske filmer som ikke har blitt digitalisert. Dette bør også ses på som viktig i et større filmpolitisk perspektiv.

Nøkkelen i følge informantene er å gi publikum en unik og eksklusiv filmopplevelse som kan skille dem fra de mange formidlerne av levende bilder. Det er interessant hvordan flere av informantene aktivt bruker ordet nisje om sin virksomhet, og det virker som de ønsker å skape en nisje ved å lage mer eksklusive arrangementer med utgangspunkt i sine filmvisninger. Dette kan være et grep som kan bidra til å fremme filmklubbenes rolle som en alternativ formidler av film, hvor de kan gi et tilbud som skiller seg ut i den passive konsumformen av film. Det må også her trekkes linjer, dog ikke så langt tilbake. På midten av 2000-tallet, kom det frem i programheftene til filmklubbene at de begynte å bli bevisste på hvordan digitaliseringen av filmmediet kunne påvirke oppslutningen i filmklubbene, og her ble mange av de samme argumentene brukt. Det kan se ut som omstillingen tar tid for filmklubbene, men det skal også sies at de i dag har mer konkrete planer for hvordan utfordringene kan håndteres.

4.3.2 Public service- filmklubb?

Samtidig som filmklubbene streber etter å opprettholde sin rolle som en alternativ formidler av film og det å være et supplement for kinoen, kommer det også frem at det fortsatt er viktig å fremme studiet av filmkunnskap, i form av vurdering og forståelsen av film. Dette står også i sammenheng med ønske om å tilby publikum noe mer enn de kan få gjennom de nye mediene som DVD/ Blu-ray og Internett.

I kapittel 3 har filmklubbvirksomheten gjentatte ganger blitt sammenlignet med public service-tankegangen som Asbjørnsen og Solum benyttet om det kommunale kinosystemet. Det har blitt argumentert for at det norske offentlige film og kinosystemet hvilte på tilsvarende ideologiske motiver som de som ble benyttet ved etableringen av de offentlige kringkastingsinstitusjonene i mellomkrigstiden. Her stod sto begreper om opplysning og utdanning sentralt, i tillegg til hensynet om at det skulle være et likt tilbud til alle (Asbjørnsen og Solum 1998:127). Utviklingen må også kort gjøres rede for her. På 60-tallet, i forbindelse

med de synkende besøkstallene på kinoen på grunn av fjernsynets inntog, vokse det frem en økende bevissthet om filmen som kunstart. Dette førte til en utvikling fra fokus på den klassiske folkeopplysningstanken og de moralske argumentene til at det fra kulturpolitiske hold ble et større fokus på den kunstneriske kvaliteten. Begrunnelsene basert på moral og opplysning, ble erstattet med kvalitet, mangfold og tilgjengelighet. Dette omtaler Asbjørnsen og Solum som en modernisert public service-tankegang (1998:130).

Filmklubbevegelsens utvikling har mange av de samme likhetstrekkene og begrunnelsene som det norske offentlige film-og kinosystemet. Filmklubbevegelsen i Norge har blitt påvirket av de tankesettene som er beskrevet ovenfor, som også er beskrevet underveis i kapittel 3. Tidligere i analysen har det også kommet frem at det ligger et ønske hos informantene at filmklubbene skal bidra til å øke kunnskapen om film på forskjellige områder. Ved å gå grundigere inn på tema, kommer flere av de samme elementene som er brukt om den moderniserte public service-tankegangen opp. Eidsaa Larsen eksemplifiserer med hvordan de ønsker å gjøre dette i Trondheim filmklubb.

Det er tanken å konsentrere visningene for å nettopp bruke mer tid på, og lage mer tid under arrangementene til å fokusere på noe og diskutere det i større grad, mye større grad, at vi kan være en slags underviser, ett opplæringstilbud også, selv om det høres litt for faglig ut. Men vi ønsker at det skal være veldig åpent, et åpent forum for folk i større grad enn det er nå (Eidsaa Larsen 15.01.15).

Det er interessant hvordan Trondheim filmklubb her bevisst eller ubevisst jobber relativt direkte opp mot det overordnede formålet som inneholder blant annet at man skal *fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelse av film*. Flere av disse elementene går også igjen hos de andre informantene (se 4.1). Gjennom utsagnene fra informantene som omhandler hvordan filmklubbene skal bidra å øke kunnskapen om film, ser man en direkte link til den tradisjonelle public service-tankegangen, hvor utdanning og opplysning stod sentralt. Fokuset på at det skal være åpent er dog en ny målsetning som filmklubben går ut med.

Gjennom intervjuet med Jon Iversen kommer det frem at NFK nå jobber med et prosjekt kalt ”Film for alle”, hvor målet er å åpne opp filmklubbene. Bakgrunnen for dette er at filmklubbene tidligere har fremstått som lukket først og fremst på grunn av medlemsregistreringen (Iversen 08.01.15). Dette stammer fra de retningslinjene som ble lagt under organiseringen av bevegelsen i 1959, hvor en av bestemmelsene var at kun medlemmer

hadde adgang (Kortner 1993:19). Prosjektet peker på en sammenligning med elementet av tilgjengelighet som blir brukt om den moderne public service-tankegangen.

Å formidle mangfold og kvalitet har også kommet frem som viktig, både gjentatte ganger i kapittel 3 og i analysen av intervjuene. Det kommer frem blant informantene at dette først og fremst skal oppfylles gjennom den kuratorrollen filmklubbene har, og deretter gjennom studier og deltagelse. Filmklubbene ligger i mellomstadiet mellom den tradisjonelle public service-tankegangen og den moderne, ved at det fortsatt er sterke elementer av folkeopplysning i deres virke. Denne tanken kan ha blitt forsterket ved inntoget av nye medier som har skapt større tilgang til film for allmennheten, og at det dermed er viktigere med en aktør som kan fremme studiet av film, gjennom vurdering og forståelse av mediet. Dette kan igjen relateres til endringene i medielandskapet. Bjerke Holen illustrerer dette godt.

Det som ofte har blitt lagt vekt på denne nye informasjonsflyten, som har kommet med Internett og digitale medier. Det trekke ofte frem at det er ikke slik at denne informasjonen kommer helt umediert til oss, den blir jo distribuert. Dette nye scenarioet med så mye film tilgjengelig, så tenker jeg at det er desto viktigere at man er litt reflektert rundt denne kuratorrollen, ved å drive utvalgelse og kontekstualisere film er kanskje viktigere nå mer enn noen sinne er viktig (Bjerke Holen 09.01.15).

Det kommer tydelig frem i analysen av intervjuene at alle elementene som beskriver den moderne public service-tankegangen er til stede, samtidig som folkeopplysningstanken interessant nok har fulgt filmklubbene helt siden den første filmklubben ble forsøkt etablert i Norge i 1931. Samtidig skal ikke denne sammenligningen trekkes for langt. Public service-begrepet forbindes først og fremst med kringkastingen, og kan sies å ta en annen form for folkeopplysning enn hva filmklubbene gjør. Filmklubbene tar for seg en folkeopplysning i film som kunstform.

4.3.3 Frivilligheten

Etter å ha analysert intervjuene peker det seg ut et forhold som til en viss grad skiller seg fra den tradisjonelle filmklubbvirksomheten. Frivilligheten og deltagelsen har også tidligere i analysen blitt nevnt, men dette er et element ved filmklubbvirksomheten som kan være viktig å spille videre på, spesielt med tanke på at filmklubbvirksomheten også blir legitimert gjennom regjeringens satsning på frivillighet, ved at filmklubbene er basert på lokalt engasjement og frivillig arbeid med 400 styremedlemmer over hele landet. Dette gjør dem til en viktig bidragsyter til frivillighet på filmområdet (st.meld. nr.22, 2006-2007). Det kommer

frem i intervjuene at det frivillige aspektet ved filmklubbene, og den deltagelsen som filmklubbene kan bidra med på filmområdet, bidrar til å i større grad gjøre dem til en alternativ filmformidler, ved at de tilbyr en kulturell og sosial møteplass. Det har ikke historisk vært et merkbart fokus på den frivilligheten som skjer i filmklubbene, men dette er noe som kan bidra til å forsterke filmklubbene virke i dag, også ovenfor det å kunne legitimere sin virksomhet for organer som bidrar med økonomiske tilskudd. Filmklubbene har også her et potensiale til å fylle en rolle som de nye tilbudene mangler, ved å tilby en større deltagelse kan de også i større grad oppfylle sine mål om å formidle interessen for film som kunstart, og som opplysning-og underholdningsmedium.

Solum peker på at det i Cinema Neuf har skjedd en utvikling der det er blitt mer fokus på deltagelsen i filmklubben, fremfor programmeringen. Joachim Solum beskriver godt denne utviklingen ved å eksemplifisere med egne erfaringer fra sin filmklubb.

Filmtilbudet har jo ikke endret seg i filmklubben etter 2011, vi viser jo fortsatt mye film, mye smal, mye bred. Men sånn jeg merker det på filmklubben min, Cinema Neuf, så er det nok mer det frivillige aspektet, enn klubbaspektet, enn selv programmeringen. Jeg ser for eksempel det som maskinist kanskje enda tydeligere. Det er ganske stor oppslutning om å vise film og lære et gammelt håndverk, men også det å være arrangøren. Det tror jeg har endre seg i hvert fall, at det er mer oppslutningen som det å være arrangør, enn det å faktisk se film (Solum 19.01.15).

Dette viser hvordan filmklubbene i dag kanskje kan ha fått en annen rolle enn de tidligere har hatt. Ved at det i dag er flere som kan formidle den typen film som filmklubbene, vil filmklubbene kanskje vinne terreng ved å i større grad fokusere på den deltagelsen som de kan tilby.

5 Avslutning

I denne oppgaven har jeg studert hvordan filmklubbene i Norge har utviklet seg over tid. Jeg har sammenlignet hvordan de tradisjonelt har blitt drevet og hvordan dette har blitt utfordret i det nye medielandskapet. Utviklingen har jeg sett på i sammenheng med deres overordnede formål som ble skrevet ned i forbindelse med at filmklubbene ble organisert i 1959. Formålet lyder som følger: ” (...) fremme interessen for film som kunstart og som opplysnings- og underholdningsmedium; bruke film som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel; fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelsen av film(...)” (Kortner 1993:19).

Oppgaven fremstår som delt mellom en historisk gjennomgang og en analyse av kvalitative intervjuer som sier noe om hvordan klubbene driftes i dag. På grunn av manglende studier på feltet har den historiske gjennomgangen blitt kontekstualisert med den øvrige film-og mediehistorien, og i analysen har jeg sammenlignet utsagnene med det empiriske materiale i kapittelet om filmklubbenes historie. I analysen har det blitt lagt vekt på de større endringene som har skjedd i medielandskapet på 2000-tallet, og hvordan dette har påvirket filmklubbene som en ekstern faktor. Jeg har arbeidet ut fra følgende problemstilling: *Filmklubbene har som mål å fremme interessen for- og studiet av film. Hvordan har deres tilnærming til dette endret seg gjennom historien, og hvordan har eksterne faktorer påvirket formålet de siste årene?*

Basert på de historiske nærstudiene og informantenes utsagn har jeg sammenfattet hovedtendensene i studiet på følgende måte: Tilnærmingen til formålet har ikke i større grad endret seg gjennom historien, og eksterne faktorer har heller ikke i stor grad påvirket formålet de siste årene. Min analyse viser at formålet i stor grad er diffust at filmklubbene står relativt fritt til å tolke det i henhold til sin egen drift. Eksterne faktorer har påvirket i den grad at klubbene får et større fokus på noen elementer av formålet som *studie av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelsen av film* og *å fremme interessen for film som kunstart og som opplysnings-og underholdningsmedium*. Selv om formålet fremstår som diffust og filmklubbene i varierende grad har tilknytning til det, er virksomheten preget av en seriøsitet og en historisk og samfunnsmessig interesse som er drevet av et sterkt engasjement og filminteresse.

Denne hovedtendensen er allikevel ikke uten nyanser og unntak. Filmklubbene er ikke statiske, og det har kommet frem at de periodisk blir sterkt påvirket av endringer i samfunnet

generelt, trender og endringer innenfor filmmiljøet. Deres opprinnelige formål ligger som et fundament i deres drift, men de har opp gjennom historien, og i dag, blitt utfordret.

Når filmklubbvirksomheten i Norge ble organisert hadde den en sterkt tilknytning til filmklubbevegelsene i Europa som hadde blitt etablert flere tiår tidligere. I tradisjonen sto forståelsen av film som kulturytring og kunstart sterkt. Norge fikk en organisert virksomhet relativt sent på grunn av begrensningene som lå i kinoloven av 1913, som blant annet krevde kommunal konsesjon ved offentlige filmvisninger. Med en ny bølge av filminteresse som vokste frem på 1950 og 60-tallet, ble også ønsket om en organisert filmklubbvirksomhet større, og grunnlaget ble mer likt som for den europeiske filmklubbevegelsen. Den første lovlige filmklubben ble etablert i 1960, ved navn Oslo filmklubb.

Filmklubbenes første og største problem var den svært begrensede tilgangen på film. Dette førte til et importsamarbeid med Oslo filmklubb, Bergen filmklubb og Trondheim filmklubb. Den begrensede tilgangen på film ble også grunnlaget for opprettelsen av Norske filmklubbers forbund (senere Norsk filmklubbforbund). Til tross for den dårlige tilgangen på film, var målet for klubbene den gangen å skape forståelse for verdifull film, og de jobbet mot å være et ledd i bestrebelsene for å høyne filmnivået på kinoene.

På 70-tallet skjer det en interessant vending. Filmklubbene blir sterkt påvirket av den politiske venstreradikale bølgen som skyller inn over landet, og de tre filmklubbene får en svært politisk programmeringsprofil. Fokuset går bort fra å vise film som et kunstverk, til å i større grad sette filmen i konteksten av de politiske og samfunnsmessige forholdene. Dette har dramatiske konsekvenser for medlemstallene, og den radikale perioden går relativt raskt over. Filmklubbene beveger seg igjen mot sitt opprinnelige formål, og får en sterkere tilnærming til film som kunstart, og som opplysnings- og underholdningsmedium.

De neste to tiårene går filmklubbene gjennom det som betegnes som en glansperiode hvor de opprettholder en sterk status som et alternativ og supplement for kinoen som stadig blir mer kommersielle. De kommer seg også uberørt gjennom det som Dahl og Bastiansen har betegnet som det store hamskifte, som skjer i medielandskapet på 1980-tallet (2008). De får imidlertid et skifte i sin programmeringsprofil som følge av etableringen av Cinematekene i de store byene. Å vise filmhistoriske klassikere blir nå i større grad Cinematekenes oppgave, mens filmklubbene fokuserer mer på samtidsfilm. Dette gjelder da i stor grad Bergen og

Trondheim hvor filmklubbene og Cinematekene har et tettere samarbeid. 90-tallet blir også spesielt i henhold til filmklubbene i dette utvalget, som er lokalisert i de største studentbyene. Studenttilværelsen er i endring ved at det settes større krav til studentene om å fullføre innenfor normert tid. Filmklubbene selv skriver i sine programhefter at dette medfører lavere besøkstall, fordi studentene fikk mindre tid til fritidsysler. Det synkende besøkstallet er allikevel ikke så dramatisk at det endrer filmklubbenes virke i større grad, og de fortsetter sin balanserte programmeringsprofil som gjenspeiler det tradisjonelle formålet.

Det er først på 2000-tallet at de største endringene i filmklubbenes historie oppstår. Det skjer store endringer i medielandskapet ved at blant annet filmmediet blir digitalisert. Dette gir en enorm tilgang til film for privatpersoner. Medlems- og besøkstallene går dramatisk ned, og årsakene til dette og eventuelle muligheter til å igjen forsterke filmklubbens rolle blir sett nærmere på i en analyse av de kvalitative intervjuer med styremedlemmer og tidligere styremedlemmer i filmklubber, samt daglig leder i Norsk filmklubbforbund.

Funnene i analysen peker på at filmklubbene til tross de store endringene i medielandskapet ser på seg selv som viktige bidragsytere i formidlingen av alternativ film, og at det kanskje i dag er et enda større behov for en slik aktør. Dette kan begrunnes ved at de nye mediene bidrar til en mer passiv konsumeringsform av film, og at filmklubbene her kan bidra til å fremme et bredere spekter av film, et kritisk blikk og diskusjon. Funnene viser at filmklubbene har fått et større fokus på å *fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelse av film*, og at de i dag gjør det ved å fremme sitt virke som en nisje, som i større grad skal være et supplement og alternativ til de kommersielle aktørene. Dette er en reel endring, ved at filmklubbenes ikke lenger kan fokusere på å bare være et supplement for den ordinære kinoen. Ved at det i dag distribueres film i lang flere kanaler vil filmklubbene ha mange flere aktører å være et alternativ og supplement for. Derfor vil man kunne si at det kreves mer av filmklubbene hvis de ønsker å opprettholde en slik rolle.

Digitaliseringen av filmmediet har ført til et større fokus på å vise film på sitt opprinnelige format. Filmklubbene er en av svært få aktører som fortsatt viser film på det gamle analoge kinoformatet 35mm. Dette har medført at de også er mer bevisst på hva slags format filmene opprinnelig ble laget på og hvordan de ønsker å vise dem. Ved at filmklubbene i dag kan vise film på filmrull, har de også fått en slags museumsfunksjon. Helt fra filmklubbenes organisering og frem til 2011 var 35mm standardformat på kino, derfor har ikke valget av

format frem til nyere tid vært et tema for filmklubbene. Utover kinoformatene har filmklubbene også begynt å vise film på formater av lavere kvalitet som DVD og Blu-ray. Grunnen til dette er for det første at det ikke lenger distribueres nyere filmer på 35mm i Norge og at DCP er tilpasset kinoene visningsstruktur, noe som både gjør det utfordrende med hensyn til tilgang og at prisen på leie kan bli høy for kun én filmvisning. For det andre gir disse relativt nye formatene en større repertoarfrihet også for filmklubbene, ved at de fleste filmer i dag faktisk er tilgjengelig på disse formatene.

Det har også kommet antydninger til at frivilligheten i filmklubben har blitt et viktigere element i å legitimere filmklubbenes rolle. I det nye medielandskapet med en mer individorientert seerpraksis, vil det unike med filmklubben fortsatt være at man kan ta større del i et filmmiljø ved å bidra til å arrangere filmvisninger. Dette støttes også opp med stortingsmeldingen *Veiviseren* fra 2006-2007, hvor det blir lagt vekt på at filmklubbene bidrar til den tidligere regjeringens satsning på frivillighet. Filmklubbene har alltid blitt drevet av frivillige, men dette kan også bli et viktigere element i å legitimere filmklubbenes eksistens i dag.

Det som sammenfatter disse ulike tilnærmingene, og som har blitt forsterket i det nye medielandskapet, er en folkeopplysningstanke. Filmklubbene ble organisert i en tid hvor folkeopplysningen stod sterkt. Ved at filmklubbene gjennom historien har hatt et sterkt ønske om å formidle kunnskap og studier av filmkunnskap, minner dette om en public service-tankegang. Nye holdninger som har kommet de siste årene, om at filmklubbene skal være et lavterskeltilbud hvor det formidles et stort mangfold av kvalitetsfilmer, minner om de filmpolitiske målene som ble skrevet på 70-tallet og som Asbjørnsen og Solum kaller for en moderne public service-tankegang (1998:131). Dette er også en god beskrivelse for filmklubbene i dag. På en annen side kommer det frem gjennom utsagnene til informantene at det kunnskapsorienterte aspektet ved filmklubbene kan være viktigere nå enn noen gang, derfor vil man kunne si at filmklubbene i dag opererer i et mellomstilt mellom en moderne public service-tankegangen og den tradisjonelle folkeopplysningen.

5.1 Veien videre

Det har i det siste kommet frem at den organiserte filmklubbvirksomheten i Norge går en usikker fremtid i møte. På Norsk filmklubbforbunds nettsider kan man lese at det ”som følge

av sviktende DVD-salg og at regjeringen sannsynligvis vil foreslå å fjerne dagens avgift på fysiske videoformat (DVD/ Blu- Ray), vil Film & og Kino kutte hele den offentlige støtten til Norsk filmklubbforbund. Bortfallet av støtten vil føre til nedleggelse av organisert filmklubbvirksomhet i Norge” (filmklubb.no). St.melding 30 2015 *En fremtidsrettet filmpolitikk* vier ikke filmklubbvirksomheten noe oppmerksomhet, og den fremtidige finansieringen er høyst uklar (st.meld. nr. 30 2014). Å se på den videre prosessen vil være et utgangspunkt for videre studier. Om prosessen ender med en nedleggelse av den organiserte filmklubbvirksomheten i Norge, vil også være interessant å se på konsekvensene av dette.

Litteraturliste

Bøker og antologier

Aasarød, Pauline (1993) ”Fra Oslo filmklubbs historie” i *Filmklubb for alltid – glimt fra filmklubbenes historie*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund, s. 25-33.

Bastiansen, Henrik G & Dahl, Hans Fredrik (2008) *Norsk mediehistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

Berge, Torkil (1989) *Filmklubb – Kreativ kulturformidling*. Oslo: Norsk filmklubbforbund.

Dahl, Hans Fredrik (2004) *Mediehistorie. Historisk metode i mediefaget*. Oslo: N.W. Damm & Søn.

Dahl, Willy (1989) *Arnulf Øverland: en biografi*. Oslo: Aschehoug.

Evensmo, Sigurd ([1967]1992) *Det store tivoli. Film og kino i Norge*. Oslo: Gyldendal norske forlag.

Haaberg, Johan A (1993) ”På vei”, i *Filmklubb for alltid – glimt fra filmklubbenes historie*. Oslo: Norsk filmklubbforbund. s. 5- 7.

Holst, Jan Erik (1984) *Stumfilm: introduksjon*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund.

Iversen, Gunnar (1990) *Den franske poetiske realismen: en introduksjon*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund.

Iversen, Gunnar (1993) ”Politisk protest og brennende filminteresse” i *Filmklubb for alltid – glimt fra filmklubbenes historie*. Oslo: Norsk filmklubbforbund, s. 9-18.

Iversen, Gunnar & Solum, Ove (2010) *Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget.

Iversen, Gunnar (2011) *Norsk Filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Iversen, Gunnar (2013) ””La oss for guds skyld ikke besvime” – Statens filmkontroll og lydfilmen” i, Solum, Ove (red.) *Film til folket. Sensur og kinopolitikk i 100 år*. Oslo: Akademika forlag, s. 133- 160.

Iversen, Jon (1993) ”Filmklubbene i verden” i *Filmklubb for alltid- glimt fra filmklubbenes historie*. Oslo: Norsk filmklubbforbund. s. 41- 45.

Jacobsen, Beate (1994) *Film- og videogramrett*. Oslo: TANO.

Kjeldstadli, Knut (1999) *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

Kortner, Jan H (1993) ”Den organiserte filmklubbvirksomheten i Norge”, i *Filmklubb for alltid – glimt fra filmklubbenes historie*. Oslo: Norsk filmklubbforbund, s 19-24.

Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend (2009) *Det kvalitative forskningsintervju*. 2. utgave. Oslo: Gyldendal akademiske.

Larsen, Leif Ove (2008) ”Film og kino – institusjoner og historie” i Eide, Martin (red.) *Medievitenskap 1. Medier – institusjoners og historie*. Bergen: Fagbokforlaget.

Norsk Filmklubbforbund (1987) *Filmklubbvirksomheten i Norden*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund.

Pedersen, Tanya Nymo (2006) *Under forvandlingens lov: Norsk filminstituttets historie*. Oslo: TellusWorks /Norsk filminstitutt.

Solum, Ove (red.) (2013) *Film til folket. Sensur og kinopolitikk i 100 år*. Oslo: Akademika forlag.

Solum, Ove (1997) ”Veiviserne” i Iversen, Gunnar og Solum, Ove (red.) *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Thagaard, Tove (2003) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. 2.utgave. Bergen: Fagbokforlaget.

Østbye, Helge (2008) ”Mediepolitikk” i Eide, Martin (red.) *Medievitenskap 1. Medieinstitusjoner og historie*. Bergen: Fagbokforlaget.

Østbye, Helge, Hellan, Knut, Knapskog, Karl, Larsen, Leiv Ove og Moe, Hallvard (2013) *Metodebok for mediefag*. 4 utgave. Bergen: Fagbokforlaget.

Tidsskriftartikkel, aviser og programhefter

Aasarød, Pauline (1993a) ”Oslo Filmklubb nedlagt” i *Filmklubbnytt*. Nr. 2, s. 3.

Aftenposten 07.02.01 ”Filmklubber får lov-unntak”.

Alstadheim, Brage Bragli (1997) ”Klubber filmklubber” i *Klassekampen* 21.06.1997.

Arbeiderbladet 23.05.1931 ”Filmen i folkets tjeneste. En folkefilmforening søkes dannet”.

Asbjørnsen, Dag (1991) ”Velkommen til nytt semester!” i *Blindern Filmklubb høst 1991*. Nr. 2 (2/2), s. 4-5.

Asbjørnsen, Dag & Solum, Ove (1998) ”Public service-kino? Legitimering i norsk kinopolitikk” i *Norsk Medietidsskrift*. Årg. 5, nr. 1. S. 121-138.

Berg, Frode Gudmund (1990) ”70-åra: Eller hvordan vi stadig snublet i de store linjene i årene 1973-76” i *Trondheim Filmklubbs jubileumsprogram høst 1990*, s. 43-45.

Bergen filmklubb 1961 – 2011. Høsten 2011 (2011) ”Styremedlemmer 1961 – 2011”. Nr. 2, s. 84 -87.

Bergen Filmklubb 1961-2011. Høsten 2011 (2011) ”Vi kom, vi viste, vi vant. Bergen Filmklubb 1961-2011”. Nr. 2, s. 4-5.

Blindern Filmklubb høsten 1989 (1989) ”Hvorfor Blindern filmklubb?” Nr. 1 (1/1), s. 2-3.

Blindern filmklubbs vårprogram 1990 (1990) ”Velkommen til et nytt semester!” Nr. 1 (2/1), s. 3-4.

Blindern filmklubb. Program for høsten 1994 (1994) ”Livet er best på film” Nr. 1 (2/1), s. 5.

Blindern filmklubb. Våren 1995 (1995) ”Livet er best på film” Nr. 1 (2/1), s. 4-5.

Egeland, Thor-Jostein (2003) ”Leder” i *Program våren 2003. Cinema Neuf*. Nr. 1 (2/1), s. 4.

Elsa Brita Marcussen (1961) ”10 års arbeid i Norsk Filmsamfunn” i *Norsk filmsamfunn 10 år: Filmdebatt 1961*. Oslo: Norsk Filmsamfunn. s. 28.

Fosse, Tor (1991) ”AMARCORD – filmklubben på 80-tallet” i *Bergen filmklubbs høstprogram 1991*. Nr. 2, s. 17 – 21.

Fosse, Tor (2011) ”1980-tallet. Fra et hull i veggen til det indre rom” i *Bergen filmklubb 1961 – 2011. Høsten 2011*. Nr. 2, s. 40- 42.

Filmhuset Rosendal. Nr. 2, høsten 1994. Cinemateket Trondheim & Trondheim Filmklubb (1994): ”Se, høre, føle”. Nr. 2 (2/2), s. 4.

Filmklubba (1977) ”Kritisk filmanalyse i klubbene”. Nr. 1, s. 1.

Filmklubba (1978) ”NFF og NFI”. Nr. 1, s. 1.

Filmklubba (1978a) ”OBS! Filmklubbforbundet flytter”. Nr. 2, s. 1.

Filmklubba (1978b) ”NFI i krise”. Nr. 4, s. 2.

Filmklubba (1980) ”OFK i jubileumsåret samt et lengere tilbakeblikk”. Nr. 4.

Filmklubba (1981) ”Bergen Filmklubb bøtelagt!”. Nr. 3, s. 1.

Filmklubba (1981a) ”Oslo filmklubb: Byens beste kinotek?”. Nr. 4, s. 2..

Filmjournalen (1946) ”Skal vi danne filmklubber?”. Nr. 22, s. 3

Filmjournalen (1951) ”Filmklubbformennenes nyttårsønsker”. Nr. 1, s. 22.

Filmjournalen (1951a) ”Filmklubbspalten”. Nr. 2, s. 22.

Filmjournalen (1951b) ”Stavanger-gymnasiaster stifter filmklubb”. Nr. 14-15, s. 3.

Grønnestad, Dag og Bakken, Ole Petter (2011) ”1990-tallet. Filmklubben i nitti” i *Bergen filmklubb 1961-2011. Høsten 2011*. Nr. 2, s. 62 – 64.

Guneriussen, Øystein (2002) ”Årsmelding 2001” i *Blindern Filmklubb våren 2002*. Nr. 1 (2/1), s. 46.

Hauge, Øystein (1991) ”1961-1991: Filmklubbens speilinger” i *Bergen filmklubbs høstprogram 1991*. Nr. 2, s. 7-15.

Holtermann, Magnus og Tveit, Håkon (2011) ”2000-tallet. En revitalisert myte med nye konnotasjoner” i *Bergen filmklubb 1961 – 2011. Høsten 2011*. Nr. 2, s. 74- 76.

Johansen, Thor – Eirik (2006) ”Leder” i *Trondheim Filmklubb & Cinemateket Trondheim Programkatalog nr. 3, høst 2006*, s. 8.

Kristensen, Katrine, Kirkesæther Jørgen og Kulås, Guri (red.) (1994) ”Den nye filmen” i *Filmhuset Rosendal vår 1994. Trondheim Filmklubb & Cinemateket Trondheim. Nr. 1 1994*, s. 3.

Lund, Tore (1950) ”Filmklubbspalten” i *Filmjournalen* nr. 22, s. 18 og 22.

Lund, Tore (1950a) ”Filmklubbspalten” i *Filmjournalen* nr. 24, s. 18-19.

Lund, Tore (1951) ”Filmklubbspalten” i *Filmjournalen* nr. 6, s. 12.

Lund, Tore (1951a) ”Filmklubbspalten” i *Filmjournalen* nr. 10. s. 19.

Lund, Sigurd Christoffer (2007) ”Leder” i *Cinema Neuf høst 07*. Nr. 2 (2/2), s. 3.

Magnussen, Ivar (1991) ”Vi ventet hele tiden på å bli stoppet” i *Blindern Filmklubb vårprogram 1991*. Nr. 1 (2/1), s. 8-9 .

Magnussen, Ivar (1992) ”Året som gikk” i *Blindern Filmklubb – våren 1992*. Nr. 1 (2/1), s. 50-51.

Oslo filmklubbs program (1971) ”Filmen i Folkets tjeneste”. Nr. 1 (2/1), s. 2.

Oslo filmklubbs program (1972) ”Filmen i folkets tjeneste”. Nr. 2 (2/2), s. 2.

Oslo filmklubbs program (1980) ”Oslo Filmklubb”. Nr. 2 (2/2), s. 3.

Oslo filmklubbs program (1982) ”Begynnelsen”. Nr. 2 (2/2), s. 3.

Oslo filmklubbs program (1983) ”Kjære medlemmer”. Nr. 2 (2/2), s. 3.

Oslo filmklubbs program (1985) ”Leder”. Nr. 2 (2/2), s. 3.

Oslo filmklubbs program (1990) ”Velkommen til et nytt semester med Oslo Filmklubb” Nr. 1 (2/1), s. 2-3.

Oslo filmklubbs program (1990a) ”Kjære medlemmer”. Nr. 2 (2/2), s. 3.

Rønning, Guri (1990) ”Filmklubben feirer seg selv” i *Trondheim Filmklubbs jubileumsprogram høst 1990*, s. 38-39.

Røed, Pål og Kvame Simon (2002) ”Blindern Filmklubbs nye klær” i *Cinema Neuf høsten 2002*. Nr. 2 (2/2), s. 5.

Smestad, Bjørn (1999) ”Blindern Filmklubb – tiår” i *Blindern Filmklubb høsten 1999*. Nr. 2 (2/2), s. 6.

Syversen, Finn og Arnljot, Thor Uvang (red.) (1949) ”Filmklubbspalten” i *Filmjournalen*. Nr. 12, s. 18.

Syversen, Finn, Arnljot Thor Uvang og Vogt, Leiken (red.) (1949) ”Filmklubbspalten” i *Filmjournalen*. Nr. 23, s. 26.

Avhandlinger, masteroppgaver og offentlig informasjon

Besl. O. Nr. 90. 1913. Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder.

Rønning, Guri (1995) *Filmklubbens vaapendragere Trondheim filmklubb 1960-1993*
Hovedoppgave, Universitetet i Trondheim, Trondheim.

St.meld. Nr. 22, 2006-2007, *Veiviseren. For det norske filmløftet*.

St.meld. Nr. 30, 2015, *En fremtidsrettet filmpolitikk*.

Websider

Haugan, Trond E (1995, 05. sept.) *Rosendals historie. Rosendal Teater; tempel, bule, pub*
[Online], Tilgjengelig: <http://trondheimfilmklubb.no/h95/artikler/RosendalHistorie.html>
[2015, 4. mars].

Iversen, Jon (2011, 22. nov.) *Digitalt og analogt i filmklubbene* [online], tilgjengelig:
<http://znett.com/2012/11/digitalt-og-analogt-i-filmklubbene/> [2015, 12. mars].

Svendsen, Trond Olav (2012) *Cinematek* [Online] Tilgjengelig fra: <https://snl.no/cinematek>
[Lest: 9.april 2015].

www.filmklubb.no/NorskFilmklubbforbund (2015) *Hvordan starte en filmklubb?* [Online]
Tilgjengelig fra: <http://filmklubb.no/starte-en-filmklubb/> [Lest: 9.april 2015].

www.filmklubb.no/Norsk filmklubbforbund (2015) *Om NFK* [Online] Tilgjengelig fra:
<http://filmklubb.no/om-nfk/> [Lest: 9.april 2015].

www.filmklubb.no/ Norsk Filmklubbforbund (2015) *Slutten på filmklubbforbundet?* [Online]
Tilgjengelig fra: <http://filmklubb.no/2015/05/slutten-pa-filmklubbforbundet/> [Lest: 8.mars
2015].

Filmografi

Abort (Gregorij Lamberg, 1924)
Arbetare i EEC (Pea Holmquist, 1971)
Bussen (Arne Skouen, 1949)
Dis (Aune Sand, 1995)
Dom kallar oss mods (Stefan Jarl & Jan Lundquist, 1968)
Dr. Caligaris kabinett (Robert Wienes, 1920)
Down by Law (Jim Jarmusch, 1986)
Ereaserhead (David Lynch, 1977)
Et anstendig liv (Stefan Jarl, 1979)
Fant (Trancred Ibsen, 1937)
Female Trouble (John Waters, 1974)
Flåklypa grand prix (Ivo Caprino, 1975)
Gategutter (Arne Skouen, 1949)
Gjest Baardsen (Trancred Ibsen, 1939)
Hustruer (Anja Breien, 1975)
Hustruer – ti år etter (Anja Breien, 1985)
Isslottet (Per Blom, 1987)
Jailhouse Rock (Richard Thrope, 1957)
Jeanne d’Arc (Carl Theodor Dreyer, 1928)
Jordens salt (Hebert J. Biberman, 1954)
Mutter Krausens Fahrt ins Glück (Piel Jutzi, 1929)
Orions Belte (Ola Solum, 1985)
Peeping Tom (Michael Powell, 1960)
Permanent Vacation (Jim Jarmusch, 1980)
Pink Flamingos (John Waters, 1974)

Repulsin (Roman Polanski, 1965)
Sannheten Øyeblikk (Francesco Rosi, 1965)
Sansenes Rike (Nagisa Ōshima, 1976)
Scarface (Brian De Palma, 1983)
Selkvinnen (Leif Sinding, 1953)
Smelteovnens time (Octavio Getino & Ferdinand E. Solana, 1968)
Stop Making Sense (Johnathan Demme, 1984)
Strike (Sergei M. Eisenstein, 1961)
The Killing (Stanley Kubrick, 1959)
Veiviseren (Nils Gaup, 1987)
Whiteheat (Paoul Walsh, 1949)

Intervjuer

Tomas Bjerke Holen, Cinema Neuf, 09.01.15.
Endre Eidsaa Larsen, Trondheim filmklubb, 15.01.2015.
Jon Iversen, Norsk filmklubbforbund, 19.01.15.
Ida Kjørholdt, Bergen filmklubb, 11.02.2015.
Mads Outzen, Trondheim filmklubb, 16.01.15.
Joachim Solum, Cinema Neuf, 19.01.15.
Charlotte Todnem, Bergen filmklubb, 11.02.2015.

Vedlegg: Intervjuguide

1. Introduksjon av prosjektet

Tema for intervjuet (bakgrunn, formål).

Forklare hva intervjuet skal brukes til.

Spørre om noe er uklart og om respondenten har noen spørsmål.

Informere om opptak, intervjuobjektets rettigheter, behandling av materiale og informanten signerer samtykke.

Starte opptak.

2. Bakgrunn/erfaringer

Navn?

Hvilken filmklubb er du med i?

Hva slags rolle har du hatt, eller har du i filmklubbevegelsen?

Hvor lenge har du vært aktiv i filmklubbevegelsen?

3. Om filmklubben

Hvor mange frivillige er med i filmklubben?

Hvor mange medlemmer har filmklubben?

Hvilken målgruppe har filmklubben?

Hvor ofte har dere arrangementer og filmvisninger? Hvor mange filmvisninger har dere per semester?

Hvor mange besøkende har dere per visning, eller i gjennomsnitt i løpet av ett semester?

Arrangerer dere arrangementer hvor det ikke vises film? I så fall, hva slags arrangementer?

Hvordan er oppslutningen rundt disse?

Hvor holdes filmvisningene? (Egen sal eller på en kino)

Hvilke format viser dere film på? Eller hva slags teknisk utstyr har dere?

Har dere innledning og debatter til filmene?

4. Filmklubbens tilnærming til sitt formål

Hva ser du på som formålet til filmklubben? Eller filmklubbene generelt?

Når den organiserte filmklubbvirksomheten kom i gang på 60-tallet, ble etter hvert det overordnede formålet formulert som følger: "(...) fremme interessen for film som kunst og

som opplysnings- og underholdningsmedium; bruke film som et historisk og kulturhistorisk hjelpemiddel; fremme studiet av filmkunnskap, dvs. vurdering og forståelse av film (...)”

Hadde du kjennskap til dette formålet fra før?

Er dette formålet relevant i dag?

Hvordan vil du si at dere tilnærmer dere dette formålet i dag?

Hva legger dere til grunn når dere programmerer? Eller hva er viktig å tenke på når man setter et program?

5. Eksterne faktorer/ Utfordringer

Hvilke eksterne faktorer tenker du at påvirker filmklubbene i Norge?

Har digitaliseringen av kinoene påvirket dere? Hvordan har dette påvirket tilgangen på nyere og smalere filmer for filmklubben? Eller hvordan påvirker det tilgangen på film generelt?

Har den økende tilgangen på film påvirket dere?

Hvordan tenker du at filmklubbene kan møte den stadig sterkere konkurransen fra andre formidlere av levende bilder?

6. Filmklubbenes rolle i samfunnet

Hva tenker du er filmklubbenes rolle i samfunnet i dag?

Har filmklubbenes rolle i samfunnet har endret seg fra hva den tidligere kan ha vært?

Hva kan gjøres for å forsterke filmklubbenes rolle i samfunnet i dag?

7. Avslutning

Oppsummere funn.